Die Entwicklung der deutschen geistlichen Solokantate im 17. Jahrhundert

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg i. Br.

vorgelegt von

Karl Friedrich Rieber
aus Lörrach

Lörrach 1932

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Referent: Prof. Dr. Wilibald Gurlitt
Korreferent: Prof. Dr. Hans Jantzen

Tag der mündlichen Prüfung:
4. März 1926

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543109_0154

Inhalts-Übersicht

Seite

Vorwort IV
Literaturverzeichnis V
Einleitung 1

1. Kapitel. Die Entwicklung des geistlichen Konzertes und der vokalen Choralbearbeitung für 1 Singstimme mit Instrumenten.

a) Michael Praetorius 7
b) Heinrich Schütz 9
c) Johann Hermann Schein 18
d) Samuel Scheidt 20

2. Kapitel. Die Ausbildung der Arie in der geistlichen Solokantate. 26

a) Johann Staden 31
b) Der Einfluß der Dichtung 34
c) Thomas Selle 35
d) Heinrich Albert 36
e) Andreas Hammerschmidt 36
f) Johann Rosenmüller 38

3. Kapitel. Die Solokantate mit Arie und Rezitativ.

1. Der norddeutsche Kreis.

a) Matthias Weckmann 42
b) Christoph Bernhard 44
c) Franz Tunder 45
d) Dietrich Buxtehude 48

2. Der süddeutsche Kreis.

a) Nürnberger Meister 59
b) Johann Philipp Krieger 60

3. Die Thomaskantoren 64

Vorwort.

Vorliegende Arbeit ist hervorgegangen aus der Beschäftigung mit den Solokantaten von Dietrich Buxtehude. Durch die Vorlesungen meiner verehrten Lehrer, der Herren Professor Dr. Wilibald Gurlitt über Barockmusik und Professor Dr. Hans Jantzen über Barockarchitektur erhielt ich die Anregung zu dieser Abhandlung, die durch besondere Ungunst der Zeit erst 6 Jahre nach ihrem Abschluß gedruckt werden konnte.

Den Herren Professor Dr. Karl Nef, Basel, Dr. Christh. Mahrenholz, Göttingen, Dozent Dr. Holmberg und Dozent Dr. Lindberg in Uppsala, Pater Anselm Manser O. S. B. Beuron und Frau Yvonne Rokseth-Rihouët Paris danke ich für freundliche Auskünfte.

Den Bibliotheken: Kungl. Universitetets Bibliotek in Uppsala, Bibliothèque du conservatoire royal à Bruxelles, Preußische Staatsbibliothek Berlin, Sächsische Landesbibliothek Dresden, Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., Stadtbibliothek Lübeck und Landesbibliothek Wolfenbüttel bin ich für freundliches Entgegenkommen zu großem Dank verpflichtet.

Literatur-Verzeichnis.

Adler, Guido: Der Stil in der Musik, Leipzig 1912.
— Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition. Adlers Studien IV, 1916
— Handbuch der Musikgeschichte, Frankfurt a. M. 1924.
Ambros, Wilhelm: Geschichte der Musik, Band 4 u. 5. Leipzig 1909. 1911.
Analecta Hymnica. Siehe unter Dreves.
Archiv für Musikwissenschaft, herausgeg. von Max Seiffert, Johannes Wolf und Max Schneider, Leipzig seit 1918.
Bach, J. S.: Werke, herausgeg. von der Bachgesellschaft.
— Jahrbuch, herausgeg. von Arnold Schering. Leipzig seit 1904.
Bäumker, Wilhelm: Das Katholisch-deutsche Kirchenlied, 4 Bände. Freiburg i. Br. 1886—1911.
Beckmann, Gustav: Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. 1918.
Berend, Fritz: Nikolaus, Adam Strungk (1640—1700). München, Diss. 1915.
Blume, Fr.: Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. Leipzig 1925.
Bremme: Der Hymnus »Jesus, dulcis memoria«. Mainz.
Buchmayer, Richard: Christian Ritter, Riemann-Festschrift 1909.
— Ausgabe von Christian Ritter »O amantissime sponse Jesu«. Leipzig.
Buchner, Hans: Samuel Fr. Capricornus (Bockshorn). München Diss, ungedruckt 1921.
Caro, Hugo a sancto: sacrorum bibliorum vulgatae editionis. Venedig 1687.
Chevalier, Ulysse: Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants hymnes, proses . . . 1892—97.
Chrysander, Friedrich: Über das Oratorium, Diss. 1853.
— G. F. Händel, 3 Bände. Leipzig 1858, 60, 67.
— Jahrbücher für musikalische Wissenschaft, 2 Bände. 1863 und 1867.
— Über die erste deutsche Oper in Hamburg. Allgemeine musikalische Zeitung 1877—79.
Daniel: Thesaurus hymnologicus, 5 vol. Halis et Lips. 1841—56.
Denkmäler deutscher Tonkunst, 1. Folge: 1892 ff.
Denkmäler deutscher Tonkunst: 2. Folge: Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Leipzig 1900 ff.
Denkmäler der Tonkunst, herausgeg. von F. Chrysander, 1879—80.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Siehe unter Publicationen.
Dommer, Arrey von: Handbuch der Musikgeschichte, 3. Auflage bearbeitet von Arnold Schering, Leipzig 1914.
Dreves, G. M.: Analecta hymnica medii aevi, seit 1886. 53 Bände.
Einstein, Alfred: Italienische Musiker am Hofe der Neuwittelsbacher S. I. M. G. 1908.
— Agostino Steffani, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1910.
— Aria di Ruggiero, S. I. M. G. 1912.

Eitner, Robert: Kantaten des 17. und 18. Jahrhunderts, herausgeg. von R. E, Beilagen zu M. f. Mg. 1884—86.
— Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon. Leipzig 1899—1904.
— Miscellanea zum biographisch-bibliographischen Quellenlexikon.
Fétis, François, Joseph: Biographie universelle des musiciens. Bd. 1—8 Bruxelles 1837—44 (2. Aufl Paris 1860—1865) und 2 Supplementbände 1878. 1880.
Fischer, A.: Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts. 1901 ff. 5 Bände.
Fischer, Kurt: Gabriel Voigtländer S. I. M. G. XII, 1910.
Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 2 Bände. Dresden. 1861/62.
Gerber, Ernst Ludwig: Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, 2. Teil. 1790 u. 1792.
— Neues historisch-biographisches Lexikon. 4 Bände. 1812—1814.
Göhler, Albert: Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564—1759 angezeigten Musikalien Leipzig 1902.
Goldschmidt, Hugo: Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts. Breslau 1890
— Zur Geschichte der Arien- und Symphonieform M. f. Mg. 1901 (S. 61)
Grove, Sir George: Dictionary of Musik, 2 Auflage, 5 Bände. 1905/09.
Guilmant, F. Alex.: Archives des maîtres de l'orgue. Mit biographischen Studien von André Pirro.
Gurlitt, Wilibald: Michael Praetorius Creuzbergensis, Diss. Leipzig 1915. Ausgabe der Orgelwerke, Arch. f. Mus. III (vgl. S. 7).
— Burgundische Chansons und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts. Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924. Leipzig 1925.
— D. Buxtehude, Band I und II (1925). Vgl. S. 50.
Haberl, Franz Xaver: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1885—1911.
Herold, M.: Alt Nürnberg in seinen Gottesdiensten. 1896.
Horneffer, August: Johann Rosenmüller, Berlin. Diss. 1898.
Howkins: A general history of the science and practice of music London, 1776.
I. M. G.: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.
— Zeitschrift der I. M. G. von 1899 bis 1914.
— Beihefte der I. M. G. von 1899 bis 1914.
Julian: A dictionary of hymnology. London, 1892
Kehrein, Josef: Katholische Kirchenlieder, Hymnen und Psalmen, 3 Bände. 1859—63.
Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, 2. Bände. (2 Aufl. 1865)
Krabbe, Wilhelm: Johann Rist und das deutsche Lied. 1910. Bln. Diss.
— Deutsches Lied im 17. und 18. Jahrhundert. Adler Handbuch 1924.
Kretzschmar, Hermann: Geschichte des neuen deutschen Liedes. I. Teil. Leipzig 1911.
— Geschichte der Oper. Leipzig 1919.
— Führer durch den Konzertsaal. 4. Auflage. Leipzig 1920.
Kümmerle, Salomon: Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. 3 Bände. Gütersloh, 1888, 1890, 1893.

Lach, Robert: Drei musikalische Einblattdrucke aus der Zeit des 30-jährigen Krieges. Archiv für Musikwissenschaft, I, 2. 1919.
Landshoff, L.: Alte Meister des Bel canto. 2 Bände, 1912 und 1915.
Leichtentritt, Hugo: Geschichte der Motette. Leipzig 1908.
Liliencron, Rochus v.: Liturgisch-musikalische Geschichte der evang. Gottesdienste. Schleswig 1893.
— Chorordnung für die Sonn- und Festtage des evang. Kirchenjahres. Gütersloh 1900.
Mahrenholz, Christhard: Samuel Scheidt. Leipzig 1925.
Marbach, Carol.: carmina scripturarum. Straßburg 1907.
Marpurg, Friedrich Wilhelm: Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 5 Bände. 1754—62 und 1778.
Mattheson, Johann: Grundlagen einer Ehrenpforte. 1740 Neudruck von Max Schneider 1910.
Mayer-Reinach, Albert: Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle S. I. M. G. VI. 1. 1904.
Monet: Lateinische Hymnen des Mittelalters. 3 Bände. Freiburg 1853—55.
Morell, Gall: O. S. B.: Lateinische Hymnen des Mittelalters. 2 Bände. Einsiedeln 1866—68.
Moser, Hans Joachim: Geschichte der deutschen Musik. Bände 1 und 2. 1920, 1922.
Müller, Hermann: Betrachtungen zum geistlichen Liede. Zeitschrift für Musikwissenschaft. V. 7. 1922.
Müller-Blattau: Die Kompositionslehre H. Schützens. Leipzig 1926.
Müller, Johannes: Motivsprache und Stilart des jungen Bach. Bachjahrbuch 1922, S. 38 ff.
Münnich, Richard: Johann Kuhnau. S. I. M. G. III. 1903.
Nef, Karl: Geschichte der Symphonie und Suite. Leipzig 1921.
Noack, F.: W. C. Briegel als Liederkomponist. Z. f. Mw. I, 9. 1919.
— Christoph Graupners Kirchenmusiken. 1916.
Noack, Elisabeth: Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Hamburg
— Georg Christoph Strattner (c. 1645—1704) Arch. f. Mw. III 1921.
Pauli, K. Wilhelm: Geschichte der Lübecker Gesangbücher. 1857.
Pineau, M. Ch.: motets à une ou plusieurs voix. Musique d'église des XVIIe et XVIIIe siècles.
Praetorius, Michael: Syntagma musicum II u. III. 1619.
— Orgelwerke, herausgeg. von W. Gurlitt. A. f. Mw. 1921.
Pirro, Andrée: Jean, Seb. Bach. 1906. Deutsch von Engelke 1910.
— L'ésthétique de J. S. Bach. 1907.
— Dietrich Buxtehude. 1912.
— Heinrich Schütz. 1913. 2. Auflage 1924.
— l'art des organistes, in der Encyclopédie von Lavignac, 1914.
Preussner, Eberhard: Die Methodik des Schulgesanges in den evang. Lateinschulen des 17. Jahrhunderts. Arch. f. Mw. VI. 4. 1924.
Prüfer, Arthur: Johann Hermann Schein. Leipzig 1895.
— Johann Hermann Schein, Werke Gesamtausgabe, herausgeg. von
— Johann Hermann Schein und das weltliche Lied des 17. Jahrhunderts. Beihefte der I. M. G. II. 7. 1910.
Prunières, Henri: Lully. Paris 1910.
Rambach: Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche. 4 Bände. Altona und Leipzig 1817 und 1822.
Reißmann, August: Geschichte des deutschen Liedes. 1874.

Richter, Erwin: Die Dialogi des Andreas Hammerschmidt in die Singgemeinde. 1. Jg. 1924/25. H. 2.
Riemann, Hugo: Handbuch der Musikgeschichte. Band 2. (2. von Einstein durchgesehene Auflage) 1922.
— Geschichte der Musiktheorie. 1898.
— Musiklexikon. 9 Auflage 1921.
Rietschel, G: Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert. 1893.
— Lehrbuch der Liturgik. 1. Band. 1900.
Rolland, Romain: Musiciens d'autrefois. 6. Auflage 1919.
Roth, F. W. E: Lateinische Hymnen des Mittelalters. Augsburg 1888.
Sachs, Curt: Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum Jahre 1800. 1908.
— Handbuch der Musikinstrumente. Leipzig 1920.
— Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin 1913.
— Barockmusik. Jahrbuch Peters 1919.
Sannemann, F.: Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evang. Lateinschulen des 16. Jahrhunderts. 1904.
Schering, Arnold: Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775. Arch. f. Mw. I. 1918.
— Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911.
— Über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren. Bachjahrbuch. 1912.
— Bachjahrbuch, herausgeg. von A. Sch. seit 1904.
Schmitz, Arnold: Monodien der Kölner Jesuiten. Zeitschrift für Musikwissenschaft IV.
Schmitz, Eugen: Zur Geschichte des italienischen Kammerduetts im 17. Jahrhundert Peters Jahrbuch 1916.
— Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzertes. I. Geschichte der weltlichen Solokantante. Leipzig 1914.
Schöberlein: Schatz der liturgisch. Chor- und Gemeindegesänge. 1865.
Scholz, H.: Johann Sigismund Kusser; München Diss. Leipzig 1911.
Schneider, Max: Die Anfänge des Basso continuo und seine Bezifferung 1917.
— Zur Geschichte des begleiteten Sologesanges.
Schreiber, F.: Der Nürnberger Organist J. E. Kindermann. 1616—55. München Diss. 1913. D. T. B. XIII.
Schreier, Joh.: Beiträge zur Bachkritik. 1. und 2.
Schünemann, G.: Die Bewerber um das Freiberger Kantorat von 1556 bis 1798. Arch. f. Mw. I. 2. 1919.
Seiffert, Max: Paul Siefert. Vierteljahrschr. f. Mw. 1891.
— J. P. Sweelingk und seine direkten deutschen Schüler. Vierteljahrschr. f. Mw. 1891.
— Delphin Strunck zur Biographie Arch. f. Mw. 1920.
— Matthias Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg. S.I.M.G. II.
— Die Chorbibliothek der St. Michaelisschule in Lüneburg. Z. I. M. G. IX.
— Buxtehude, Bach, Händel. Peters Jahrbuch 1903. Seite 26 ff.
— Weitzmann, C. F. — Seiffert: Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlit. 1899. 3. Aufl.
Sittard, Jos.: Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg. 1890.
Smend, Julius: Zur Wortbetonung des lutherischen Bibeltextes bei Heinrich Schütz. Z. f. Mw. V. 2 S. 75.
Spitta, Philipp: Johann Seb. Bach. 2 Bände. Leipzig 1873/80.

— Heinrich Schütz. Allgemeine deutsche Biographie. (Musikgeschichtliche Aufsätze 1894. S. 1.)
— Heinrich Schütz' Leben und Werke.
— Heinrich Schütz. Gesamtausgabe, herausgegeben von Ph. Spitta 1885—94. 16 Bände.
Stahl, Wilhelm: Franz Tunder und Dietrich Buxtehude. Lübeck 1919. Zeitschrift des Vereins für Lübecks Geschichte und Altertumskunde. Band 20, Heft 1.
Stiehl, Karl: Musikgeschichte der Stadt Lübeck. 1891.
— Die Organisten an der St. Marienkirche und die Abendmusiken in Lübeck. 1886.
Torchi, Luigi: L'arte musicale in Italia. 7. Bände.
Tucher, Frh v.: Schatz des evang. Kirchengesanges 1843 ff.
Vogel, Emil: Claudio Monteverdi. Vierteljahresschrift f. Mw. III, Leipzig 1887.
Wackernagel, Philipp: Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im 16. Jahrhundert 1855.
— Das deutsche Kirchenlied von den ältesten Zeiten bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. 1863—77.
— Das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nicolaus Hermann. Stuttgart 1841.
Wellesz, Egon: Die Opern und Oratorien in Wien von 1660 bis 1708. Adler: Studien zur Musikwissenschaft. Band VI. 1919.
Werner, Arno: Samuel und Gottfried Scheidt. Sammelb. I. M. G. I, 3. 1900.
Werner, Th. W.: Melchior Schildt und seine Familie. Arch. f. Mw. II, 3. 1920.
Westphal, J.: Das evang. Kirchenlied. 5. Auflage 1918.
Winterfeld, Carl v.: Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. 3. I. Berlin 1834.
— Der evang. Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. 3 Bände Leipzig 1843, 1845/47.
Wojcikowna, Bronislawa: Johann Fischer von Augsburg. 1646—1721 als Suitenkomponist. Z. f. Mw. V. 3.
Wolf, Johannes: Johann Rudolf Ahle. S. I. M. G. II, 3. 1902.
Wolffheim, W: Gedenksäule C. Försters von Danzig. Arch. f. Mw. II. 1920.
Wustmann, R.: Musikgeschichte Leipzigs, I, bis Mitte des 17. Jahrhunderts. Leipzig 1909.
Zelle, Friedrich: Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper Berlin 1889—93.
— Johann Wolfgang Franck, Berlin. 1889. Johann Teile und N. A. Strungk Berlin. 1891.

Einleitung.

Die Erforschung des »stile nuovo« in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts bildet seit langem eine der Hauptaufgaben der Musikgeschichte. Die mannigfachen Auswirkungen dieser Stilumwälzung auf das deutsche Musikleben sind bereits in einigen Handbüchern dargelegt worden.[1]) Die erste Darstellung der deutschen (speziell der protestantischen) kirchlichen Kunst verdanken wir C. v. Winterfeld.[2]) Von der Entwicklung der Monodie im neuen Stil in der weltlichen Kantate hat uns Eugen Schmitz ein klares Bild vermittelt.[3]) Hugo Riemann, der am schärfsten die Probleme dieser neuen Kunst sah und nach ihr eine neue Einteilung der Musikgeschichte durchführte, läßt auf das VIII. Buch seines Handbuches der Musikgeschichte: »Die Monodie des 17. Jahrhunderts und die Weltherrschaft der Italiener« ein IX. Buch folgen: »Die Verschmelzung des monodischen Stils mit dem polyphonen in der Kunst der deutschen Altklassiker Schütz, Bach und Händel.« Vorliegende Arbeit geht von Riemanns Darstellung aus und schließt sich ihr im allgemeinen an. Für die Darstellung der geistlichen Monodie des 17. Jahrhunderts in Deutschland brachten die seit Abschluß der Riemannschen Arbeiten erschienenen Denkmälerpublikationen und Einzeldarstellungen neues Material,[4]) das durch eigene Quellenforschung ergänzt wurde.[5])

[1]) A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911; H. Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes, I. Teil, Leipzig 1911; H. Kretzschmar, Geschichte der Oper, Leipzig 1919; K. Nef, Geschichte der Sinfonie und Suite, Leipzig 1921 (kleine Handbücher der Musikgeschichte).

[2]) C. v. Winterfeld, der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes. 3 Teile, Leipzig 1845, 1847.

[3]) E. Schmitz, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts, I. Teil, Leipzig 1914.

[4]) Die betreffenden Arbeiten werden jeweils im Text angeführt.

[5]) Als Beilagen zur vorliegenden Arbeit wurden vom Verfasser ein »Sammelband geistlicher Solokantaten des 17. Jahrhunderts in Deutschland« und »Dietrich Buxtehude, Werke«, Band III (Ugrino, Hamburg, in Vorbereitung) ausgearbeitet.

Für eine stilgeschichtliche Einordnung des neuen Materiales schien es uns unumgänglich, die ganze Entwicklung der geistlichen Solokantate und ihrer Vorformen aufzuzeichnen, auch da, wo den bisherigen Darstellungen nichts Neues beizufügen war. Auf die Tatsache, daß die Übernahme der neuen Stilelemente in der geistlichen Musik Deutschlands früher erfolgte als in der weltlichen, hat schon Eugen Schmitz aufmerksam gemacht.[1]) Leider ist der II. Teil des Werkes von Schmitz,[2]) in dem er sich die Darstellung der Geschichte der geistlichen Solokantate zur Aufgabe macht, noch nicht erschienen. Zu einer Geschichte der geistlichen Solokantate bedarf es jedoch noch weiterer Vorarbeiten, vor allem über die französische, niederländische und englische Entwicklung.[3]) Eine besondere Berücksichtigung verdiente außerdem die Sonderentwicklung der geistlichen monodischen Musik Italiens.

Um die Entstehung und Entwicklung einer Kunstform richtig zu würdigen, müssen wir von der Erforschung und Gegenüberstellung der gleichzeitigen und in den verschiedenen Kunstgebieten sich äußernden Geistesströmungen ausgehen. Die allgemein kulturellen Verhältnisse zur Zeit des ersten Auftretens des »stile nuovo« hat Schmitz im ersten Kapitel seiner Geschichte der Kantate eingehend beschrieben.[4]) Sicher ist die Entstehung der Oper in Italien als eine typische Renaissanceerscheinung anzusehen. Schmitz sieht in dem Hervortreten des Individuums auch auf musikalischem Gebiet ein Charakteristikum der Renaissance: »So zeigt sich also der musikalische Solostil aufs engste verwachsen mit der führenden Grundidee des Renaissancezeitalters.«[5]) Dies trifft für die Renaissancemusik des 15. Jahrhunderts zu, über die uns die noch im Gang befindlichen Forschungen von Wilibald Gurlitt[6]) orientieren. Die niederländische Chansonkunst des 15. Jahrhunderts ist vorwiegend für eine monodisch-solistische Singstimme mit Instrumentenbegleitung geschrieben. Doch ergibt sich beim Vergleich dieser Monodien des 15. Jahrhunderts mit dem Monodiestil

[1]) E. Schmitz, Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts, I. Teil: Geschichte der weltlichen Solokantate, S. 209 und 210, Leipzig 1914.

[2]) II. Teil des gleichen Werkes: Geschichte des geistlichen Konzerts.

[3]) Über die französischen, niederländischen, englischen und schwedischen geistlichen Monodien hat der Verfasser bereits Material gesammelt, dessen Vervollständigung und Ausarbeitung für später vorgesehen ist.

[4]) Ebenda. I. Teil, S. 1—42.

[5]) Ebenda. S. 3.

[6]) Vgl. hierzu: W. Gurlitt, Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts. Bericht über den Musikw. Kongreß in Basel. Leipzig 1925.

des 17. Jahrhunderts, daß es sich um zwei völlig verschiedene Stile handelt. [1]) Mag die Art der Entstehung der Oper in Italien eine Frucht der Renaissancebestrebungen sein, so tritt uns doch stilgeschichtlich etwas durchaus Neues entgegen. Außerdem dürfen wir nicht übersehen, daß im 15. und 16. Jahrhundert der A-cappella-Stil zu einer Vollendung gelangt war, die später nie mehr erreicht wurde. Es ist interessant, daß von der niederländischen Monodie und ihren deutschen Nachbildungen kaum Beziehungen zur einstimmigen, generalbaßbegleiteten Gesangskunst nachweisbar sind, während dagegen der Chorstil, allerdings mit starken Abwandlungen, in den Werken der Monodisten des 17. Jahrhunderts weiterlebt. Besonders charakteristisch ist die Verquickung dieser beiden Stilarten in Deutschland. Eine klare Scheidung eines geistlichen und eines weltlichen Stiles [2]) ist auch für die Entwicklung der Solokantate nicht durchführbar, doch werden wir eine Verschiedenheit in der Entstehung und eine andersartige Verwendung der betreffenden Formen öfters bemerken können.

Die Formulierung des Themas vorliegender Arbeit und die Begrenzung des Stoffes ergaben sich im Laufe der Arbeit. Eine Beschränkung auf das deutsche Musikschaffen ohne Seitenblicke nach Italien, der Wiege des »stile nuovo«, ist prinzipiell so wenig möglich, wie eine ausschließliche Beschränkung auf das Monodische, ohne Gefahr zu laufen, wesentliche Einflüsse und Wechselbeziehungen einzelner Formen unter sich zu übersehen.

Um die deutsche Entwicklung als eine Sonderentwicklung zu sehen, müssen wir zunächst die Stellung Deutschlands zu Italien zur Zeit des ersten Auftretens der neuen Stilelemente betrachten. In Italien entstehen diese gleichzeitig in der Oper wie in der Kirchen- und Kammermusik. Abgesehen davon, daß die Stilreform in Deutschland nicht den Charakter einer plötzlichen Umwälzung hat wie in Italien, muß für das deutsche Gebiet die durch die Reformation bedingte Sonderstellung berücksichtigt werden. Die liturgischen Verhältnisse der evangelischen Kirche [3]) sind einer monodischen Kirchenmusik nicht nur günstig,

[1]) Vgl. hierzu: H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3, S. 6.

[2]) Ebenda. II, 2, S. 307.

[3]) Ein wesentliches Ziel der Bestrebungen Martin Luthers war, der Gemeinde ihren ihr von den ältesten christlichen Gottesdiensten an zukommenden Platz im Gottesdienst wieder einzuräumen und den Gottesdienst dem aktiven Empfinden und Verständnis des Volkes anzupassen. Die stärkere Teilnahme der Gemeinde am Gottesdienst wurde später auch zu einem der Hauptgründe für die Vereinfachung des mehrstimmigen Liedsatzes. Vgl. J. Wolf, Luther und die musikalische Liturgie des evangelischen Hauptgottesdienstes, S. I. M. G. 1901/02.

sondern bilden geradezu die Grundbedingung für das Fußfassen der fremden Einflusse auf deutschem Boden. Das, was die deutsche Kirchenmusik[1]) von der italienischen im 17. Jahrhundert unterscheidet, ist durch die neuen kirchlichen und liturgischen Verhältnisse bedingt. Die Entwicklung der monodischen geistlichen Musik in den ersten deutschen Werken des 17. Jahrhunderts (bei Praetorius und Schütz) ist nicht so sehr durch die Einflüsse von der italienischen Oper bestimmt als durch außermusikalische, hauptsächlich liturgische Ursachen. So sind in Deutschland schon im Laufe des 16. Jahrhunderts selbständig vorbereitende Strömungen zu beobachten.

Wenngleich die deutsche Monodie[2]) nach dem Vorbild der niederländischen Schule, die auch auf die geistliche Musik[3]) übergegriffen hatte, um 1600 nicht mehr lebendig ist, so ist immerhin der monodische Stil des 15. und 16. Jahrhunderts nicht ganz ohne Bedeutung für die spätere Entwicklung der Monodie im 17. Jahrhundert geblieben. Weitaus stärker aber als an die früher in Deutschland lebendige monodische Kunst der Niederländer knüpft die Entwicklung des geistlichen Solokonzertes — so paradox es zunächst klingt — an die Polyphonie des 16. Jahrhunderts an.

Neben den streng polyphon gehaltenen Chorsätzen der deutschen Meister finden sich von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab auch geistliche Liedsätze, die schlicht Note gegen Note geschrieben sind. Von den vierstimmigen Sätzen von Ossiander und Calvisius[4]) ist der Übergang zu den Arien Heinrich Alberts[5]) viel einfacher als etwa vom Palestrinastil zu Peris Dafne. Diese Vorentwicklung der Homophonie in deutschen Vokalsätzen des 16. Jahrhunderts ist für die Entstehung und die Ausbildung des neuen monodischen Stiles in der deutschen geistlichen Kunst besonders wichtig.[6])

[1]) Nach Abschluß der vorliegenden Arbeit erschien Fr. Blume, das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik 1925. Blume behandelt zunächst hauptsächlich den Zustand der protestantischen Kirchenmusik zur Zeit der großen Stilwandlung in Italien und Beziehungen der Musik zu den liturgischen Verhältnissen zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Vgl. Blume a. a. O., S. 6 ff. und S. 20 ff.

[2]) Vgl. Arnold Schlick, Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein . . Neuausgabe von Gottlieb Harms 1924, S. 40 ff.

[3]) Vgl. ebenda, S. 55 ff.

[4]) Vgl. C. v. Winterfeld, der evangelische Kirchengesang, I. Teil, Beispiele von Osiander Nr. 50—54, von Calvisius Nr. 55—58.

[5]) Vgl. D. D. T. Band 12 und 13.

[6]) Vgl. Blume a. a. O., S. 37 ff.

Schon während der ganzen Epoche der Mehrstimmigkeit werden häufig A-cappella-Sätze durch einstimmige Partien eingeleitet. Diese anfänglich rein choraliter gehaltenen Solopartien, die ursprünglich durch die Intonationen der liturgischen Texte bedingt wurden, werden im 15. und 16. Jahrhundert durch einstimmige, vom Komponisten des mehrstimmigen Satzes geschaffene Melodien abgelöst. Selbst die in dem polyphonen Satz auftretenden Sequenzen und Motivwiederholungen werden in diesen unbegleiteten Solopartien verwendet.[1]) Motivwiederholung und Sequenzbildung werden in der späteren monodischen Musik zwei wichtige Mittel der Kompositionstechnik. Der weitere Schritt zur Ausbildung der neuen Form in der Mehrstimmigkeit geschieht durch Beifügen der Generalbaßbegleitung zu diesen Einleitungspartien, wie vorwiegend in den Psalmen und anderen Chorwerken von Heinrich Schütz. Wenn H. Riemann im Vorwort seines Handbuches[2]) bemerkt: »Der neue Sologesang unterscheidet sich daher von dem des 14. und 15. Jahrhunderts durch den Ausschluß von allem, was an die Blütezeit des polyphonen Stiles erinnern könnte«, so mag diese Charakterisierung wohl für die neuentstehende italienische Oper zutreffen. Die Verallgemeinerung aber, vor allem auf die geistliche Musik Deutschlands, wäre nicht möglich, da gerade hier die Kompositionsmittel, die im neuen Stil zu führender Bedeutung gelangten, im polyphonen Satz des 16. Jahrhunderts entstanden sind.

Haben wir bisher mehr im allgemeinen die Herausbildung neuer Stilelemente in der Kunst des 16. Jahrhunderts beobachten können, so soll im Folgenden versucht werden, die Wurzeln für die geistliche Konzertform bezw. die Solokantate in Deutschland aufzuweisen. In der protestantischen Liturgie finden wir den einstimmigen Gemeindegesang, den mehrstimmigen Chorgesang und den von der Orgel mehrstimmig ausgeführten Choral gegenübergestellt. Hierin sehen wir die spätere Konzertform teilweise schon vorgebildet.[3]) Die Worte der von der Orgel vorgetragenen Choralstrophen werden öfters von einem Sänger »in die Orgel« gesungen. Die durch die Orgel ausgeführten Choralbearbeitungen, die sich zur Variations-Reihenform ent-

[1]) Besonders interessant ist diese Verknüpfung der alten Stilelemente und der neuen Schreibart in Giovanni Gabrielis doppelchörigem Alleluja. Vgl. den Neudruck bei C. v. Winterfeld, J. Gabrieli und sein Zeitalter T. II, S. 73.

[2]) H. Riemann, Handbuch II, 2, S. VI.

[3]) Vgl. hierzu R. v. Liliencron, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700 (Schleswig 1893), S. 112 ff.

wickeln, bereiten eine der Hauptformen der späteren Kantatenkomposition, die Choralkantate vor.

Wenn wir in der vorliegenden Abhandlung von einer Beeinflussung der deutschen Musik durch die italienische sprechen, so müssen wir innerhalb der neuen italienischen Musik verschiedene Strömungen berücksichtigen. In der Florentiner Stilreform tritt der Bruch mit der bisherigen Art des Komponierens am auffallendsten zu Tage.[1]) Sie dient aber der geistlichen deutschen Musik nach 1600 am wenigsten als Vorbild. »Den ästhetischen Kern der Florentiner Reform erfaßte die deutsche geistliche Komposition überhaupt nicht, sondern erfreute sich nur ihrer musikalisch wertvollen, technischen Neuerungen (Schmitz).« Dagegen ist bemerkenswert, daß Viadanas Stilreform, bei der die eigentliche Monodie nur spärlich vorkommt, schon sehr früh in Deutschland aufgegriffen und nachgeahmt wird.[2]) Hierfür ist die damalige Musikauffassung mit ihrem religiösen Kern in Deutschland, das von der Kirchenmusik eine kunstvolle Bearbeitung verlangt, sicher maßgebender als die näheren geographischen Beziehungen zu Venedig (im Gegensatz zu Florenz). Diese Sachlage[3]) erklärt, daß die Entwicklung der neuen geistlichen Musik in Deutschland einen ganz andern Gesamtverlauf aufzuweisen hat als die geistliche Musik Italiens.

---

[1]) Allerdings darf auch hier nicht übersehen werden, daß selbst bei der Florentiner Monodie die Ausbildung des Parlandorezitativs bei Caccini und Peri nicht zu Anfang ihres Schaffens erfolgt, sondern schon als eine weitere Entwicklung des neuen Stiles anzusehen ist. Vgl. hierzu H. Riemann, Handbuch II, 2, S. 3.

[2]) Die Verschiedenheit der allgemeinen Grundbedingungen für die Entwicklung der Monodie in Deutschland gegenüber Italien geht aus einem Vergleich des oben Gesagten mit Caccinis Vorrede der »Nuove musiche« hervor. Vgl. H. Riemann, Handbuch II, 2, S. 6 ff., wo sich die wichtigste unsere Frage betreffende Stelle abgedruckt findet.

[3]) Vgl. G. Becking, das Problem der nationalen Musikgeschichte (Logos, Band XII, 1923, Heft 2, S. 285 ff.).

1. Kapitel.

Die Entwicklung des geistlichen Konzertes und der vokalen Choralbearbeitung für 1 Singstimme mit Instrumenten.

a) Michael Praetorius.

Die starke Bevorzugung der Stilreformen Viadanas gegenüber den Florentiner Bestrebungen tritt deutlich in dem Lebenswerk Mich. Praetorius'[1]) zu Tage, der bis 1611 an der »mutetischen und madrigalischen« Schreibart festhält.[2]) Seine bis ins Feinste durchgearbeiteten Besetzungsangaben der vier ersten Teile der »Musae Sioniae« verraten schon den Weg, den der Komponist einschlägt. Um 1613 steht er unter dem Einfluß der italienischen Konzertkomponisten und versucht sich sogar im monodischen Stil Peris und Caccinis. Wenn Praetorius auch nicht von sich aus zu dem Stil des Konzertes im Viadanaschen Sinne kam, so hat er doch das große Verdienst, in den vier ersten Teilen seiner Sionischen Muse die Motettenart wesentlich weitergeführt zu haben als Vorbereitung zu einem konzertierenden Stil. Nach der konsequenten Durchführung der Stimmenreduktion durch Viadana, wird die konzertierende Motette und das geistliche Konzert in Deutschland begeistert aufgenommen und gepflegt. Um ein rascheres Bekanntwerden zu ermöglichen, schlägt Praetorius zu Viadanas Konzerten eine Begleitung durch eine Cappella fidicinia vor. Hugo Riemann sieht hierin eine Verquickung der Mehrchörigkeit mit der Schreibart für eine beschränkte Stimmenzahl.[3]) Außerdem zeigt die Anregung von Praetorius, daß diese Kompositionsart der damaligen deutschen

[1]) Eine Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, in Verbindung mit Arnold Mendelssohn und Wilibald Gurlitt herausgegeben von Friedrich Blume, erscheint von 1928 an. Über M. Praetorius hat W. Gurlitt in seiner längst fertiggestellten Monographie „Michael Praetorius (Creuzbergensis)" geschrieben (unveröff.). Vgl. ders., M. Praetorius (Teildruck) 1915 (Diss.).

[2]) Vgl. hierzu H. Riemann, Handbuch II, 3. S. 3 ff.

[3]) Vgl. ebenda S. 6.

Musikauffassung am meisten entsprach. Von dem Stil der Polyhymnia 1619, worin »46 Tonsätze über Choralweisen für 1—21 Stimmen nach Konzertenart eingerichtet« enthalten sind, gibt uns C. v. Winterfeld ein anschauliches Bild.[1])

Bei dem von v. Winterfeld mitgeteilten Musikbeispiel[2]) findet sich die Bemerkung, wonach das Fagott mit dem Canto I mitgehen soll. Diese Bemerkung ist umso auffallender, als die Cantostimme bis e'' geführt ist und sich in reichen Koloraturen bewegt. Da der Umfang des Fagotts in der Höhe heute erst bis dis'' reicht,[3]) ist eher anzunehmen, daß das Fagott entweder den Choral unkoloriert spielte, oder wie üblich der Continuostimme folgte. Das angeführte Beispiel teilt die 2. Strophe der Komposition über den Choral »Herr Christ, der einzig Gottes Sohn« mit. Winterfeld hält diese Komposition für eine Frucht der Caccinischen Beeinflussung und rügt an ihr die modischen Verschnörkelungen. Doch müssen wir berücksichtigen, daß es sich bei Praetorius' Komposition um eine protestantische Choralkolorierung handelt, die Praetorius sicher nicht erst von den Italienern gelernt hat.[4]) Dadurch entsteht eine durchaus andere Melodik, die trotz der großen, ihr einen dramatischen Schwung verleihenden Koloraturen,[5]) noch als ausgezierte Choralmelodik erkennbar ist. Allerdings ist auch für die Arien Caccinis bei einer mannigfaltigen und freien Verzierungskunst die strenge Wahrung der großen Symmetrien (AAB) charakteristisch.[6]) Auf die wichtigen Beziehungen der vokalen Choralbearbeitungen zu den Instrumentalen für die Orgel werden wir bei Samuel Scheidt, für den die Übernahme ursprünglich instrumentaler Kompositionsformen in die Vokalkomposition charakteristisch ist, hinzuweisen haben.

---

[1]) C. v. Winterfeld a. a. O., Kapitel Praetorius.

[2]) Vgl. C. v. Winterfeld a. a. O., Teil II, S. 73 des Anhangs. Musikbeispiel Nr. 99.

[3]) C. Sachs, Reallexikon der Musikinstrumente (Berlin 1913), unter Fagott, S. 135. Da sich zur Zeit von Praetorius aus dem Fagott bereits eine ganze Fagottfamilie entwickelt hatte, so ist denkbar, daß P. hier eines jener Instrumente meint, die er als Diskant-, Alt-, Tenor-, Offen-, Quint- und Kontrafagotte bezeichnet. Noch bei Mattheson geht Umfang des Fagotts nicht über (A^1) B^1-f' (g') hinaus. Der heutige Umfang mit der Obergrenze es, wurde erst durch F. G. Adler in Paris 1839 eingeführt.

[4]) Über die Entwicklung der Choralbearbeitung vgl. Weitzmann-Seiffert, Geschichte des Klavierspiels, S. 57 f.

[5]) So z. B. bei „zerbrochen" 2 malige Ausfüllung des Oktavintervalles.

[6]) Eine genaue Analyse und Beschreibung der Arien Caccinis nimmt H. Riemanns Handbuch II, 3, S. 25 vor, wo Riemann auch Beispiele aus der „nuove musiche" mitteilt.

Auch in den Zwiegesängen von Praetorius,[1]) die wohl nicht ohne die Viadanaschen Vorbilder zu denken sind, sehen wir Praetorius auf seinem eigensten Gebiet, der Choralarbeit,[2]) wie er über die italienische Art der Komposition für eine beschränkte Stimmenzahl hinausgeht, in dem er die beiden melodisch sehr einfachen Stimmen mit Verwendung von Imitationen einander gegenüberstellt. Gerade durch den Verzicht auf eine belebte Melodik und Begleitinstrumente stehen diese Zwiegesänge auf eigenem Boden. Das Fehlen einer Generalbaßbegleitung stellt diese einzigartigen Sätze, die wahrscheinlich als Schulgesänge geschrieben wurden, zwischen die Bicinien von Orlandus Lassus[3]) und die Kompositionen für eine beschränkte Stimmenzahl. Auch hierin sehen wir wieder eine Verarbeitung des alten, vor allem in den Schulen noch lange gepflegten Stiles[4]) mit den modernen Tendenzen. Dieses Einbeziehen der neuen Errungenschaften in die bisherige Kompositionsart, das Aufsetzen neuer Stilelemente auf das Bestehende, um auf diese Art den Stil allmählich umzubilden, ist von Anfang für die Entwicklung des »stile nuovo« in Deutschland charakteristisch.[5])

b) Heinrich Schütz.

Während bei Praetorius der italienische Einfluß hauptsächlich auf dem Gebiet der konzertierenden Motette liegt, und nur wenige Anregungen zum rein monodischen Satz von ihm aufgenommen werden, zeigt das Lebenswerk von Heinrich Schütz eine vielfältige Beeinflussung durch die Italiener. Man kann bei ihm nicht von einem italienischen Stil sprechen, da wir fast alle in der damaligen italienischen Kunst gebräuchlichen Neuheiten in seinem vielseitigen Schaffen verarbeitet

[1]) M. Praetorius, Zwiegesänge, hg. von F. Jöde.

[2]) Vgl. die 46 Choralarbeiten der Polyphymnia 1619, sowie die Choralbearbeitungen für Orgel, »Orgelwerke von M. Praetorius«, hg. von W. Gurlitt, Archiv für Musikwissenschaft III, 1921, S. 135—198. In den Choralvariationen S 153 ff. treffen wir wieder die charakteristischen großen Koloraturen, die Winterfeld als eine Frucht der Caccinischen Beeinflussung bezeichnete. Vgl. w. oben. Sicher ist die Ausschmückung in der Art, wie wir sie in den vokalen Choralbearbeitungen bei Praetorius antreffen, seinen eigenen instrumentalen Vorbildern näherstehend als den italienischen Opernkomponisten.

[3]) Vgl. Lassus, Gesamtausgabe Band I, (ursprünglich wohl instrumental), vgl. dazu die »instrumentischen Gesänge« von Joh. Walther (1542). — Z. J. M. G. XIII, S. 275.

[4]) Vgl. E. Preußner, die Methodik im Schulgesang der ev. Lateinschulen des 17. Jahrhunderts. A f. Mw. VI, S. 407 ff.

[5]) Vgl. dagegen H. Riemann, Vorwort II, 2, was allerdings Riemann später in Handbuch II, 3, wieder großenteils zurücknimmt.

finden. Die italienischen Einflüsse von Gabrielis und Monteverdis Kunst sind jedoch besonders stark, was leicht daraus zu erklären ist, daß Schütz persönlicher Schüler der beiden war. In dem Lebenswerk des für die Folgezeit wegweisenden Meisters ist die italienische Musik mit der deutschen verbunden. Die in der Einleitung erwähnten beiden Grundzüge einer Vorentwicklung der monodischen Musik in dem mehrstimmigen und mehrchörigen Satz laufen bei Schütz zusammen. Wir finden in den Schützschen Werken die bei Gabrieli erwähnten Einleitungspartien für eine Singstimme, die in der liturgischen Intonationspraxis entstanden, und außerdem die bei Praetorius festgestellte Technik, die das Choralkonzert durch die Gegenüberstellung mehrerer Strophen in verschiedener Besetzung vorbildet (Wechsel von Solo und Chorgesang). Schütz überträgt die Technik von Praetorius (Vortrag einer ganzen Strophe durch eine Solostimme) auf die Psalmenkomposition, indem er einen Psalmvers solistisch vortragen läßt, dem dann vom Chor geantwortet wird mit dem Vortrag der weiteren Verse durch den Chor. Dieser Wechsel von Sologesang und chorischen (ein- und mehrchörigen) Partien vollzieht sich im Laufe eines Psalmes mehrmals und ist also durchaus nicht nur auf die Einleitungspartien beschränkt. Die Psalmenkomposition mit Instrumenten steht schon ganz auf dem Boden des »Concertos«. Wie weit wir innerhalb dieser Kompositionsart den Stil der »Symphoniae sacrae« schon vorgebildet finden, sehen wir am klarsten in der Komposition über den 85. Psalm.[1])

Die Komposition ist für einen Cappellchor, einen Favoritchor, 2 Violinen und 3 Trombonen geschrieben. Nach einer 11 Takte langen Einleitung (Sinfonia) setzt der Teil I nur vom B. C. begleitet ein und wird dann vom Teil II abgelöst, der die Fortsetzung in der gleichen Art übernimmt. Nach dem »Sela« beenden beide Stimmen zusammen den Psalmvers »vor dem Grimm deines Zorns«. Der Teil im $^3/_1$ Takt wird eingeleitet durch ein Solo des Basses »tröste uns Gott«, worauf beide Chöre und das Orchester antworten. Nach »über uns« bringt der Baß des Chor. favor. ein reich koloriertes Solo, das mit den beiden Violinen konzertiert bis »freuen möge«. Die Stelle »Herr erzeige« wird anfangs von den beiden Sopranstimmen, die von den 3 Trombonen begleitet werden, vorgetragen, die später wieder durch eine andere Besetzung abgelöst werden. In der reichen Besetzung ist die bevorzugte Verwendung der Solostimmen auffallend, wobei noch zu berücksichtigen ist, daß

[1]) H. Schütz, Gesamt-Ausgabe, Band XIII, Nr. 4, S. 80.

diese Partien mit ihren reichen Koloraturen ganz in der Art der entsprechenden Teile der »Symphoniae sacrae« geschrieben sind.[1]) In diesem ganz allmählich erfolgten Aufgeben der früheren Vorherrschaft der ausschließlichen vokalen, mehrstimmigen Psalmenkomposition in der Motette zugunsten der Instrumentalbeteiligung, Generalbaßbegleitung und innerhalb der Vokalstimmen zugunsten des Concertos vollzieht sich der Umschwung vom Motettenstil zum neuen konzertierenden Stil, der in den »Symphoniae sacrae« am ausgeprägtesten erscheint.[2]) Mit dieser Umbildung ist ein wichtiger Schritt in der Entwicklung der Kantatekomposition getan.

Von den »Symphoniae sacrae« I, 1629[3]) sind die Nr. 1—6 Kompositionen für 1 Singstimme, 2 Streich- oder Blasinstrumente und Basso Continuo. Beim Vergleich dieser Nummern mit den für mehrere Vokalstimmen ergibt sich, daß eine scharfe stilistische Abgrenzung nicht möglich ist. Wir haben vielmehr in den Werken für nur 1 Singstimme die konsequente Weiterführung des Viadanaschen Reformwerkes zu erblicken. Einflüsse der Caccini-Perischen Arie suchen wir deshalb hier vergeblich. Schütz selbst rechnet diese Komposition unter die Konzerte. Das Bemerkenswerte für die Stellung dieser Werke in der Entwicklung der geistlichen Monodie ist, daß bei der Beschränkung auf 1 Singstimme und wenige Instrumente — in der Regel nur zwei — der Aufbau hauptsächlich durch Kompositionsmittel bestritten wird, die der Psalmenkomposition (mit Instrumenten) entliehen sind. Die Beschreibung der 1. Nummer möge dies näher illustrieren. Der Teil »Paratum cor meum« im C-Takt wird dreimal sequenzartig wiederholt. Nach dem Taktwechsel in $^{3}/_{1}$ Takt bei »laudabo et psallam in gloria« folgt eine zweifache Sequenz der Singstimme, die noch vor Abschluß des 2. Gliedes durch die Instrumente aufgegriffen wird, die die Sequenz weiterführen. Hierauf folgt ein Imitieren

---

[1]) Die von Spitta angeführten Bemerkungen im kritischen Apparat seiner Ausgabe bestärken uns in der Annahme, daß wir hier eine Verbindung der alten Technik mit neuen Formen zu sehen haben, da Spitta das Werk in die reifste Zeit Schütz's setzt. Wahrscheinlich ist die kleinste Besetzung die ursprüngliche, und es liegt nahe, bei den fehlerhaften Stimmen des komplementierenden Trombonenchores eine Ergänzung von fremder Hand zu vermuten.

[2]) Noch mehr auf dem Boden der früheren Technik stehen die Kompositionen der Psalmen 15, 24 und 127. Psalm 7, 8, 132 und 143 dagegen weisen manche der beim 85. Psalm festgestellten modernen Stilmerkmale auf, wenn auch noch nicht so ausgeprägt wie dort.

[3]) H. Schütz, Gesamtausgabe Band V, Symphoniae sacrae I, mit lateinischen Texten.

des Motives der Singstimme durch die beiden Violinen in Engführung. In diesem Wechselspiel zwischen einfachem Vortrag des Motives durch die Singstimme, Sequenzierung der Singstimme, Beteiligung der Instrumente an der Sequenzierung und Weiterführung der Sequenz durch die Instrumente allein, durchweg mit dem Motivmaterial der Vokalstimme ohne besondere Instrumentalismen verlaufen auch die übrigen Kompositionen. Es ist weder eine selbständige, typisch instrumentale Führung der Instrumente noch eine besonders ausgeprägte Vokalität der Singstimmen zu bemerken. Außerdem ist für den I. Teil der »Symphoniae sacrae« die Schlichtheit der Singstimmenführung auch in den Solostücken charakteristisch. Die solistische Besetzung verleitet nicht zum reich kolorierten konzertierenden Satz, wie er uns bei Praetorius begegnete.

Nr. XIII und XIV nehmen insofern eine Sonderstellung ein, als der vierstimmige Posaunensatz gewissermaßen als Chor der Vokalstimme gegenübertritt; jedoch ist die Melodik auch hier in den Sing- und Instrumentalstimmen die gleiche. In der Titelbezeichnung: »variis vocibus et instr. accomodatae, a 3, 4, 5, 6« ist die Gleichwertigkeit ausgedrückt. Die Bezeichnungsart für Singstimmen mit Begleitung von Instrumenten stammt nicht von Schütz und ist unberechtigt. Die Anzahl der Instrumente ist in der Schützschen Zahl inbegriffen,[1]) dagegen nicht der B-Coninuo. In dem II. Teil der »Symphoniae sacrae« 1647[2]) sind Nr. 1—12 Kompositionen für eine Vokalstimme und Instrumente. Hier finden wir trotz der langen Pause zwischen dem Erscheinen des I. und dieses II. Teils im Wesentlichen noch die gleichen Formen wie im I. Teile. Dies trifft besonders für die drei ersten Nummern zu. Doch können wir beobachten, daß die Melodik reicher bewegt und konzertierender geworden ist gegenüber dem I. Teil. Es finden sich hier schon Melismen im Umfang einer Oktave. Das spielerische und virtuose Element ist bedeutend mehr ausgeprägt. Die Führung der Violinen berücksichtigt schon stärker das Klangliche. Wenn auch von einer besonderen Instrumentalmelodik nicht gesprochen werden

---

[1]) Diese Art der Bezeichnung, ohne Unterscheidung der Vokal- und Instrumentalstimmen findet sich im 17. Jahrhundert häufig und ist daraus zu erklären, daß früher keinerlei Unterscheidung der Stimmen gemacht wurde, ja sogar eine Ausführung von Vokalstimmen durch Instrumente möglich war und umgekehrt, wie wir es in Scheins »Musica boscareccia« noch antreffen. Beim Suchen nach Vokalmonodien mit Instrumenten stellt diese Bezeichnungsart ein starkes Hemmnis dar.

[2]) H. Schütz, Symphoniarum sacrarum secunda pars, Dresden (mit deutschen Texten), Gesamtausgabe, Band VII.

kann, so treten doch in der Ausnützung des großen Stimmumfanges und der größeren Treffsicherheit[1]) des Instrumentes bei Einsätzen schon instrumentaltechnische Eigenheiten auf. Die leichtere Beweglichkeit zeigt sich vor allem in der Ausnützung des Trillers. Nr. 4 bevorzugt die Instrumente in besonderem Maße. Obwohl im I. Teile der Text oft Anlaß geben könnte zu einer reicheren Ausmalung eines Gedankens, sind Stellen wie das freudige Motiv in Nr. 4[2]) dort nicht zu finden. Der Wechsel der Instrumentierung innerhalb einer Komposition, wobei die Instrumente schon in ihren Eigenheiten ausgenützt werden, ist für das stärker instrumentale Empfinden im II. Teile charakteristisch.[3])

Wichtig ist, daß trotz des Wechsels der Instrumente innerhalb einer Komposition ihre Anzahl, bezw. die Anzahl der Stimmen gewahrt bleibt.[4]) Daß aber auch hier noch keine Differenzierung der Instrumentstimmen von den Vokalstimmen beabsichtigt ist, — die Monteverdi klassisch durchgeführt hat,[5]) — ist daraus zu ersehen, daß selbst das typische Fanfarenmotiv in Nr. 4 (2. Abschnitt), das von den Instrumenten zuerst gebracht wird (2 Cornetti o Trombetti), gleich darauf von der Singstimme übernommen wird. Hier handelt es sich also noch nicht um die Verselbständigung des Nur-Instrumentalen, die durch M. Praetorius[6]) in Deutschland ihren ersten Höhepunkt erreichte, als vielmehr um eine Art musikalischer Klangmalerei, wo die Gesangsstimme das Charakteristische eines Instrumentes nachahmt. Diese Art treffen wir bei Schütz auch außerdem noch in der mehrchörigen Psalmenkomposition (ohne Instrumente).[7]) In Nr. 10 tritt diese Beeinflussung der Vokalstimmen am stärksten hervor. Hier übernimmt die Singstimme die Motivik der vorausgehenden Sinfonia. Im weiteren Verlauf tritt

---

[1]) Nonnensprung a. a. O., S. 14, 3. Syst., 2. Takt (Schütz, S. s. II, Nr. 2).

[2]) Freudenmotiv, ebenda, S. 23, 2. Syst., 1. und 2. Takt (Schütz, S. s. II, Nr. 4).

[3]) Die Entwicklung der Kompositionsart von H. Schütz nach dieser Richtung ist auf den Einfluß seines Lehrers Monteverdi zurückzuführen, vgl. f. Seite Anmerkung 1. (Leider fehlt uns zu einer genaueren ins Detail gehenden Untersuchung immer noch die Veröffentlichung der in Betracht kommenden Werke Monteverdis.)

[4]) Auch wo je zwei Instrumente verschiedener Instrumentgattungen gleichzeitig mitwirken, sind stets nur 2 Stimmen von Schütz geschrieben.

[5]) Vgl. das von Winterfeld mitgeteilte Beispiel für 1 Singstimme und 2 Violinen. C. v. Winterfeld, Gabrieli und sein Zeitalter III, S. 114. »Deposuit potentes« von 1610.

[6]) Vgl. hierzu H. Riemann, Handbuch II, 3, S. 36.

[7]) Vgl. Psalm 98 »Singet dem Herrn« bei der Stelle »mit Trommeten«.

dann die gleiche Motivik wieder bei den Instrumenten auf, jetzt aber mit stark bewegtem und ausgesprochen instrumentalem Charakter. Die Gegenbewegung der beiden Instrumente in Passagen sowie die 32 stel Bewegung sind typische Instrumentalmelismen, die nirgends mehr von der Singstimme mitgemacht werden. Wo der Text von »Psalter und Harfe« spricht, fügt Schütz einen ausgesetzten Continuo bei, der in gebrochenen Akkorden das Spiel der Harfe nachahmt. Ebenso illustriert Schütz den Schlußteil bei der Stelle »Mit Pauken« durch ein typisches Paukenmotiv.[1]) Der ganze Schlußteil hat ausgesprochen instrumentalen Charakter und ist im Aufbau durch die Instrumentalbewegung bestimmt.

Eine weitere Verselbständigung der Instrumentalmelodik bei einer gleichzeitigen stärkeren Ausbildung des konzertierenden Elementes in der Singstimme tritt uns in Nr. 12 entgegen. Hier steht dem reich bewegten Instrumentalteil ein einfacher, fast rezitierend gehaltener Vokalteil gegenüber. Die Trennung des Vokal- und Instrumentalstilistischen ist hier vollzogen, in ähnlicher Art wie bei dem oben angegebenen Beispiel Monteverdis. Die Ansätze zum Rezitativ (Schütz S. s. I, Nr. 9 und in der eben besprochenen Nr. 12 von Schütz S. s. II) sind zwar unverkennbar, doch treten sie gegenüber dem in den kleinen geistlichen Konzerten I[2]) geschaffenen geistlichen Rezitativ zurück, zumal sie in den »Symphoniae sacrae« nur stellenweise auftreten, nicht aber primäre Formmittel darstellen, die für den ganzen Satz von wesentlicher Bedeutung sind.

Von den kleinen geistlichen Konzerten, Teil I, 1636 gedruckt — also zeitlich zwischen den beiden ersten Teilen der »Symphoniae sacrae« — sind die ersten vier Nummern für uns von der größten Bedeutung, da sich hier das Rezitativ am weitesten ausgebildet vorfindet. Daß Schütz hier etwas Neues beabsichtigt, geht schon daraus hervor, daß er der 1. Nummer die Bemerkung in »stylo oratorio« beifügt. H. Riemann nimmt sie für die ersten 4 Nummern in Anspruch. Daß mit der Bemer-

[1]) Vergleichen wir die von Winterfeld mitgeteilte Komposition Monteverdi's mit der oben besprochenen Nr. 12 der S. s. II von H. Schütz, so ist die Tatsache unverkennbar, daß alle bei Schütz gefundenen Eigenheiten in noch höherem Maße bei Monteverdi ausgebildet sind. So sind die Instrumente (auf 2 Violinen beschränkt) bei Monteverdi ganz virtuos geführt (bis f'''). Ihre Melodik ist vollständig unabhängig von der ganz rezitierend gehaltenen Vokalmelodik, die sich an der Dramatik der den Wortsinn ausmalenden Instrumente in keiner Weise beteiligt. Vgl. L. Torchi, L'arte musicale in Italia. Vol. IV, S. 51 ff. (ausgeprägte Instrumentalmelodik dem einfachen vokalen Choralton gegenübergestellt).

[2]) H. Schütz, Gesamt-Ausgabe Band VI, 1.

kung eine rezitativische Komposition bezeichnet werden soll, darauf hat schon der Herausgeber (im krit. Apparat der Gesamtausgabe) hingewiesen. Doch ist es möglich, innerhalb der vier ersten Kompositionen für 1 Singstimme mit B. C. stilistische Unterschiede festzustellen. In der 1. Nummer ist die Komposition des Textes rein syllabisch und denkbar schlicht gehalten; der Aufbau ist (außer in der Sinfonia) nur durch die Struktur der Singstimme bedingt. Auffallend ist das Fehlen von Pausen (außer der Atempausen). Der B. C. ist nur als Stützbaß gehalten und tritt innerhalb des vokalen Teiles nirgends selbständig hervor.

Bei den übrigen drei für Singstimme mit Begleitung des B. C. geschriebenen Nummern treten diese teilweise gar nicht oder nicht in dem Maße auf, wie wir es in Nummer 1 beobachten können. Die Melodik, die reich sequenziert, ist schon viel reicher. Es treten kleinere Koloraturen auf.[1]) Die Singstimme ist nicht mehr ausschließlich formbildend, da die Baßstimme in die Sequenzierung mit einbezogen wird.[2]) Der Baß hat also den Charakter des reinen rezitativbegleitenden Stützbasses verloren. Während die Singstimme pausiert,[3]) tritt der B. C. mit der Motivik des darauffolgenden Gesangsteiles hervor.[4]) Das erscheint uns genügend für eine stilistische Abgrenzung der ersten Nummer von den übrigen. (Nummern 2—4.) Hier tritt das Rezitativ am reinsten auf, während Nummer 2, 3 und 4 der Setzart der mehrstimmigen Werke der kleinen geistlichen Konzerte schon etwas näherstehen.

Auffallend ist, daß die bisher bekannten Werke von Heinrich Schütz keine Choralbearbeitung des Meisters enthielten. Doch zeigt uns eine in der königl. Universitätsbibliothek Uppsala[5]) aufbewahrte Orgeltabulatur[6]) den Komponisten von einer bisher nicht bekannten Seite. Der erste Hinweis auf die in der Schütz-Gesamtausgabe nicht enthaltene Komposition »Erbarm Dich mein o Herre Gott« findet sich bei André Pirro, Schütz 1913, S. 226, wo der Anfang der Sinfonia nach der Tab. 81,

---

[1]) Beispielsweise Nr. 2, S. 6, bei Herren.
[2]) So in Nr. 2 im letzten System.
[3]) Beispielsweise Nr. 3, S. 7. 2. System, Teil 3.
[4]) Vgl. Nr. 3, System 2, Takt 3 und 4.
[5]) Dem Herrn Direktor der »Kungl. Universitetets Bibliotek" und den Herren Bibliothekaren spreche ich für die bereitwillige Hilfeleistung und ihr freundliches Entgegenkommen bei meinen Studien an der dortigen Bibliothek, sowie für die schriftlich erteilten Auskünfte meinen besten Dank aus.
[6]) Bibl. Upps. Vokalmusik in Handskrift (Tabulatur Nr. 81 : 46).

f. 46. Ups. Vm.: 34 : 1 mitgeteilt ist. Eine weitere Fassung der gleichen Komposition bewahrt die Bibliothek Danzig auf.[1]) Die Komposition ist eine Bearbeitung der 1. Strophe des Liedes »Erbarm Dich mein o Herre Gott.« Das Vorspiel (Sinfonia)[2]) ist für 5 Instrumente intradenartig.[3])

Der Satz der Sinfonia ist homophon akkordlich gehalten und ist in vier Teile mit jeweiligem deutlichen Einschnitt gegliedert. Die Choralbearbeitung selbst ist für 1 Singstimme (C) und 4 Instrumente (den B. C. eingerechnet) geschrieben.[4]) Dieser Teil ist ein Meisterwerk der Choralbearbeitung und macht es noch fragwürdiger, daß der große Bahnbrecher der deutschen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert keine weiteren Choralarbeiten in dieser Art geschrieben haben soll.[5]) Die in der Gesamtausgabe veröffentlichten Arbeiten über protestantische Choräle weisen eine ganz andere Art auf, die mit der von Praetorius gepflegten verwandter ist, als mit der einzigartigen Komposition »Erbarm' Dich mein«. Die freie Verbindung von verschiedenen Techniken, vor allem aber die Verwendung der C. f. Melodie in den Instrumenten mutet fast romantisch an. Auch die Einführung des ersten Motives durch die Singstimme ist von einer Art, die sonst in dieser Zeit nicht vorkommt. Der romantische Eindruck entsteht im Wesentlichen dadurch, daß das Orchester (jetzt nur noch dreistimmig) und der B. C. ohne Motivik einsetzen. Die Violine I ist in den ersten drei Takten völlig bewegungslos, ebenso der Baß. Der schwere feierliche Intradencharakter ist in den Anfangstakten der Choralbearbeitung noch nicht ganz verschwunden. Während die Mittelstimmen im 3. Takt eine Bewegung einleiten, setzt Violine I zur C. f. Melodie an, die sich aus dem liegenden e' heraus aufschwingt. Jetzt setzt auch im 4. Takt die Singstimme ein mit einem der Choralmelodie entlehnten Bittmotiv, das siebenmal hintereinander vorgetragen wird. Eine dramatische Steigerung wird dadurch erreicht, daß

---

[1]) Den Hinweis verdanke ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. H. Spitta, der die Veröffentlichung für den 2. Ergänzungsband der Gesamtausgabe vorgesehen hat. Vgl. Blume, Noten-Beispiele S. 29 (Scheidt), außerdem Chr. Mahrenholz, S. Scheidt, 1924 S. 19 und S. 109.

[2]) Vgl. dagegen Mahrenholz, ebenda S. 91 ff.

[3]) Vgl. ebenda S. 93.

[4]) Die Bezeichnung der Tab. »Canto con 5 Viol.« bezieht sich also demnach nur auf die Sinfonia, freilich auch nur, wenn mit dem B. C. ein mitlaufender Violone angenommen wird. Der übrige Teil ist für C., 3 Viol. und B. C. (unbeziffert) geschrieben.

[5]) Herr Dr. H. Spitta teilt mir mit, daß bisher keine weiteren Choralbearbeitungen oder andere in den Bereich der vorliegenden Arbeit fallenden Werke von H. Schütz nachweisbar sind.

das Motiv zuerst dreimal gleichmäßig mit der gleichen Atempause auftritt, dann aber wie in einer stärkeren Erregung das vierte Mal (ohne »Dich«) nur die aufsteigende kleine Terz bringt und die darauffolgende Pause zu einer Achtelpause verkürzt. Das 5. «Erbarm Dich« drängt schon nach, und zwischen der 5. und 6. Anrufung ist die Pause ganz verschwunden. Die 7. Bitte ist wieder ruhiger vorgetragen, doch fällt bei ihr (wie bei der 5.) die Betonung des »erbarm« auf den schweren Taktteil, wodurch die Bitte ein stärkeres Gewicht erhält. Diese ausgeschriebene, vom Ausdruck her angeregte Bewegungssteigerung und das Zurückgleiten in die gleichmäßige Bewegung des Anfangs bilden die Einleitung zu dem nachher schlicht und C. f.-artig vorgetragenen Choral. Die imitatorische Verarbeitung der Choralmotivik und andererseits die einfache C. f.-Technik des Orchesterteiles — so besonders wirkungsvoll während der siebenmaligen Anrufung, wo die Violine I den ersten Teil des Chorales (bis zum Doppelstrich) ganz schlicht vorträgt — lassen auf die reifste Zeit des Meisters schließen. Gerade die Gegenüberstellung der Erregung (in der Singstimme) und des ruhig fließenden C. f. erhöht die Dramatik. Unwillkürlich drängt sich uns der Vergleich mit dem Einleitungschor der Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach auf, wo über der Tragik der Chöre der Gläubigen und der Töchter Zion, ohne Gefühlserregung streng gleichmäßig der Cantus firmus »o Lamm Gottes unschuldig« geführt ist. Wenngleich die ungeheure Dramatik des Bachschen Werkes bei Schütz auch erst leise angedeutet ist, so sehen wir doch, daß Schütz, der Schöpfer des deutschen Oratoriums [1]) selbst in der Choralbearbeitung mit C. f.-Technik als Dramatiker erkennbar ist.[2]) Daß die bei Schütz ganz als Unikum dastehende Form in der Zeit entsprechende Gegenstücke hat, werden wir weiter unten bei Scheidt zu besprechen haben.

Trotz dieser vielseitigen Verwendung der neuen Stilelemente in den Werken von Heinrich Schütz ist noch keine größere zusammenfassende Kantatenform anzutreffen. Nirgends sind mehrere Einzelformen zu einer Gesamtform zusammengearbeitet, die als ein Vorbild für die spätere Kantatenform anzusprechen wäre. Dagegen finden sich in dem Weihnachtsoratorium [3]) alle modernen Stilelemente zusammengefaßt. Die Rezitative sind ganz im Stil der »Kleinen geist-

[1]) Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums S. 148 ff.

[2]) Vgl. Chr. Bach »Ach, daß ich Wasser genug hätte«, wo diese Lamento-Technik (Monteverdi's) fortgebildet ist.

[3]) Historia von der freuden- und gnadenreichen Geburt Jesu Christi, (1664), herausgegeben von A Schering, Band 17 der Gesamtausgabe.

lichen Konzerte« Nummer 1 gestattet. Das Intermedium I stellt eine weitere Ausbildung des ariosen Sologesanges dar, wo durch die Ostinatotechnik eine Art Arie entsteht, die in dieser Form (Dreiteiligkeit) sonst nicht anzutreffen ist. Auf die Bedeutung dieser Arienform werden wir weiter unten zurückkommen. Der Stil der »Symphoniae sacrae« tritt uns in den übrigen Intermedien entgegen. Wenn von Schütz selbst die Verbindung und Gegenüberstellung aller von ihm gepflegten Formen nur auf das Oratorium beschränkt blieb und eine große Kantatenform von ihm selbst nicht erhalten ist, so hat er doch die Formen geschaffen, deren Verbindung zur Kantatenform einer späteren Generation vorbehalten blieb.

Hermann Kretzschmar [1]) bezeichnet Heinrich Schütz als den Protektor des neuen Liedes und hält ihn gewissermaßen für den Schöpfer der sächsischen Liedbewegung. Bei aller Hochschätzung des Meisters für die ganze Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert und der Folgezeit können wir diese Meinung nicht teilen. Selbst wenn wir annehmen müßten, daß uns bei der Erhaltung eines so großen Teiles des Schützschen Lebenswerkes durch unglückliche Zufälle die Arien [2]) und Liedwerke von Schütz alle verloren gegangen wären, was sehr unwahrscheinlich ist, so spricht die Tatsache, daß sämtliche Werke, die im neuen Stil geschrieben sind — selbst das Weihnachtsoratorium als letzter Zusammenschluß aller von ihm gepflegten Formen eingerechnet —, nirgends die Liedform verwenden, gegen Kretzschmars Annahme. Diese Vermeidung des neuen Liedes (das häufig die Bezeichnung Arie trägt) ist für Schütz gerade besonders charakteristisch und das Fehlen jeglicher Dokumente der geistlichen Liedkomposition ist nicht mehr ein unglücklicher Zufall, sondern eine Bestätigung der Annahme, daß Schütz dem einfachen Lied fernsteht und es nicht für die geistliche Komposition verwendet. Die Art und Weise des Aufkommens des Liedes in der Folgezeit und die ganz allmähliche Einbeziehung desselben in die größeren kirchlichen Formen geben uns eine weitere Bestätigung.

c) Hermann Schein.

Mit Hermann Schein erfährt die geistliche Monodie und die Entwicklung der Solokantate neue und andersartige An-

[1]) H. Kretzschmar, Geschichte des neuen Liedes, Leipzig 1, 1911, S. 9.

[2]) Bei den Arien der Bände 13—15 der Gesamtausgabe handelt es sich um Chorkompositionen oder um weltliche Werke, die für uns nicht in Betracht kommen.

regungen. Wenn Scheins Bedeutung für die geistliche Komposition auch bei weitem nicht zu vergleichen ist mit Schütz, weil nur ein verhältnismäßig geringer Teil seiner Werke geistlichen Inhalts den modernen Stil pflegen, so ist er doch von besonderer Bedeutung dadurch, daß er bisher nur in der weltlichen Musik auftretende Formen in die Kirchenmusik übertrug. Dabei knüpft Schein an die weltliche Liedkunst und Tanzformen des vorhergehenden Jahrhunderts an. Eine Beschreibung der Werke und eine stilgeschichtliche Einordnung hat Arthur Prüfer [1]) gegeben. Wir beschränken uns daher darauf, nur die Typen von den für uns in Betracht kommenden Werken aufzustellen und sie zu vergleichen.

Die »Musica boscareccia« (1621, 1626 und 1628) ist für uns wichtig durch die Bemerkung des Komponisten (in der Vorrede), daß diese dreistimmigen Sätze auch solistisch für 1 Singstimme und 2 Begleitinstrumente ausführbar seien. Diese Lizens finden wir später auf die geistliche Arienkomposition (bei J. R. Ahle) [2]) übertragen. Die Sätze der M. B. stellen eine Verquickung der Haßlerschen Chorsätze mit dem Viadana-Stil dar. Der freigefügte Satz geht mit einem großen Motivreichtum dem Textsinn nach unter Verzicht auf strenge Symmetriebildung, korrespondierende Wiederholungen und Sequenzen. Trotz des geringen Umfanges der Sätze, der eine geschlossene Liedform sehr begünstigte, bedient sich Schein nur selten der Liedform. Die Bezeichnung »Waldliederlein» trifft also nicht genau die Form dieser mehr arios als streng liedmäßig gehaltenen Sätze. Diese freie Form wird mehr als die übrigen weltlichen Formen auch in der geistlichen Komposition benützt.[3])

Eine Weiterführung dieses Stiles und die Uebertragung desselben auf die Kirchenmusik sehen wir in den drei Teilen seiner »Opella nova« [4]) Wichtig sind die Choralbearbeitungen, die (im Teil I 1618, Nr. 1, 2, 3, 7 und 9) durchkomponiert sind. Die Entwicklung zum Sologesang mit Begleitinstrumenten und B. C. ist in der »Opella nova« schon durchgeführt. Selbst wenn die Einleitungsanweisung der »Musica boscareccia« hier nicht ihre Gültigkeit haben sollte, so wäre deutlich zu erkennen, wie

---

[1]) A.Prüfer, Herm. Schein. Habilitationsschrift. Leipzig 1895 und A.Prüfer, Gesamtausgabe der Werke von Herm. Schein (in den Einleitungen.)

[2]) Siehe weiter unten bei Ahle.

[3]) Sie kommt während des ganzen Jahrhunderts vor. Wir werden gelegentlich hierauf zurückkommen.

[4]) Teil I, 1618, Gesamtausgabe Band V; Teil II, 1626, Gesamtausgabe Band V, Teil III, 16. Gesamtausgabe Band VI. Vgl. dazu K. Hasse in Zeitschrift für Musikwissenschaft II, S. 578 ff.

Schein zum einstimmigen Gesang kommt. In den Nummern für 1 Singstimme und 2 Instrumente sehen wir nur eine Ausführung der erwähnten Anweisung durch den Komponisten selbst. Der Satz unterscheidet sich nicht von dem der Nummern für 2 bezw. 3 Singstimmen mit B. C. . Nr. 6 des Teiles I geht einen Schritt weiter, indem es die Solostimme mit einer Solovioline begleitet, wobei der konzertierende Satz stark ausgeprägt ist. Nr. 1 des Teiles II (1626) stellt schon eine größere Form eines Werkes für 1 Solostimme mit 1 obligaten Instrument und B. C. dar. Es ist diejenige Form, die sich während des ganzen Jahrhunderts am wenigsten verändert hat und die wir noch in ganz ähnlicher Art bei Joh. Seb. Bach antreffen in dem von einem obligaten Instrument begleiteten Arioso, das die einzelnen Textgedanken ausmalt. Auch Herm. Schein hat die Arie in der Form des Strophenliedes in der geistlichen Musik umgangen, obwohl er die Tanzliedform des Haßlerschen »Lustgartens« in seiner »Musica boscareccia« nachahmt.

d) Samuel Scheidt.

Zu einer der Bedeutung des Meisters entsprechenden Würdigung seiner Vokalwerke fehlte bisher immer noch die Gesamtausgabe des Lebenswerkes von S. Scheidt. Umso erfreulicher ist es, daß uns nun die Monographie von Christoph Mahrenholz [1]) vorliegt, in welcher die Vokalwerke in einer eingehenden Untersuchung [2]) behandelt werden. Scheidts Hauptverdienst um die Förderung der Kirchenmusik im 17. Jahrhundert liegt auf dem Gebiet der Choralbearbeitung. Für die vokale Choralbearbeitung kommen mehrere Formgattungen in Betracht. Mahrenholz teilt sie in drei Gruppen: die Choralmotette, das Choralkonzert und das Choralquodlibet. In der Choralbearbeitung für Singstimmen treffen sich vorwiegend zwei Entwicklungsphasen. Scheidts Vokalkunst steht zunächst größtenteils auf dem Boden der alten Motettenkunst, die sich zum geistlichen Konzert allmählich umbildet, ähnlich wie wir es bei Praetorius beobachten konnten. Doch steht Scheidt den neuen italienischen monodischen Strömungen merkwürdig konservativ gegenüber.

---

[1]) Chr. Mahrenholz, Samuel Scheidt, sein Leben und sein Werk. Leipzig 1924. Von demselben Verfasser werden die Vokalwerke Scheidts in der Gesamtausgabe (die auf etwa 15 Bände berechnet ist) herausgegeben werden. (Hamburg, Verlag Ugrino.) Für die gütige Überlassung von Kopien und des Manuskripts der Scheidtschen Gesamtausgabe Band 2, sowie für freundliche Auskunft dankt der Verfasser Herrn Dr. Mahrenholz bestens.

[2]) Ebenda. S. 83—100.

Dies ist umso auffallender, als Scheidt andererseits, besonders in der Harmonik, sich manche Freiheit erlaubt und noch über die harmonischen Kühnheiten Scheins hinausgeht.[1]) Die ablehnende Haltung gegen diese Beeinflussung wird dadurch erklärt, daß Scheidt sehr stark unter einem Einfluß steht, der aus dem Norden auf die geistliche Musik eindringt. Die englisch-niederländische Virginal- und Orgelmusik bildet den Gegenpol zu den italienischen Stilreformen. Diese in der Instrumentalmusik gepflegten Formen — vor allem die Choralvariationen, die an Stelle der älteren Choralbearbeitungen [2]) treten — werden durch Scheidt in die geistliche Vokalmusik eingeführt und dort zu führenden Formelementen, deren Spuren durch das ganze Jahrhundert bis zu Joh. Seb. Bach zu verfolgen sind.

Diese Entwicklung der Choralkantate aus der Orgel-Choralvariation mit Uebernahme der gleichen Technik stellt einen weiteren Schritt zur Verselbständigung der deutschen Entwicklung dar. Zu den bisher von Praetorius, Schütz und Schein gepflegten Choralarbeiten tritt nun eine ganz neue selbständige Form, die nicht auf dem Boden des »Stile nuovo« steht. Während in Deutschland vorwiegend die Choralmotette in der Orgelliteratur anzutreffen war, gelangt in England die Liedvariation über geistliche und weltliche Melodien zunächst in der Virginalmusik zur Ausbildung. Diese Liedvariationen bleiben jedoch nicht auf die damalige Virginalmusik beschränkt, sondern finden sich auch als Orgelwerke. Auf die Frage der stilistischen Gleichheit der beiden gleichlaufenden Literaturen näher einzugehen, ist hier nicht der Ort.[3]) Scheidt übernimmt diese Formen in seine Orgelmusik[4]) und von da aus in die Vokalmusik.[5]) Max Seiffert bezeichnet es geradezu als die bedeutsame geschichtliche Mission Scheidts, die die gesamte bisherige Technik der geistlichen und weltlichen Variierungskunst auf das Gebiet der Choralbearbeitung für Orgel übergeleitet zu haben. Daß die Einführung der Instrumentalform in die Vokalmusik bei völliger Gleichheit des Satzes nur durch Textierung der nun von der Singstimme vorgetragenen

---

[1]) Vgl. ebenda. S. 101.

[2]) Über die kunstvollen motettischen Choralbearbeitungen bei Hans Buchner vgl. Paesler, V. f. Mw. 1889, S. 84 ff.

[3]) Vgl. hierzu H. Riemann, Handbuch II, 2, S. 363 ff.

[4]) »Tabulatura nova« D. D. T. I., Band I, hergestellt von M. Seiffert. Vgl. auch das Vorwort.

[5]) Mahrenholz, ebenda. S. 83 ff.

C. F.-Stimme erreicht wird, hat Mahrenholz nachgewiesen.[1]) Wie weit auch die Uebernahme der Begleitstimmen erfolgt, die ebenfalls textiert werden, ist aus dem bei Mahrenholz abgedruckten Beispiel »Vater unser«[2]) aus den Concertus sacri[3]) ersichtlich. Die vokalen Choralbearbeitungen schließen zunächst ganz an die Variationsreihe der instrumentalen Choralvariationen für Orgel der »Tabulatura nova« an. Die rein motettische Schreibweise zu Beginn der ersten Variation wird wie in den vielstimmigen Vokalmotetten durch mehrchörige Echotechnik abgelöst.[4]) In den nächsten Choralversen wird die Choralmelodie als Cantus firmus abwechselnd durch eine Stimme vorgetragen, während auch die übrigen kontrapunktlich begleitenden Stimmen sich thematisch an die betreffende Choralzeile anlehnen. So steht im 2. Vers der Choralkantate über das Luthersche Vaterunserlied der Choral als Cantus firmus im Sopran, nachdem er vorher eine Oktave tiefer im Tenor zum ersten Mal angestimmt wurde. Der 3. Vers bringt den Cantus firmus im Tenor. Im 4. Vers wird er dem Baß zugewiesen, wobei die Oberstimmen das Choralthema verkürzt imitieren. Die Verse 5 und 6 sind kanonische Bearbeitungen des Chorales. Vers 7 ist wieder eine Cantusfirmusbearbeitung mit dem Choral im Alt. In Vers 8 wird der Cantus firmus zuerst im Sopran vorgetragen und von einer rhythmisch und melodisch bewegteren, kontrapunktierenden Gegenstimme (Alt) umspielt, wobei beide Stimmen den Choraltext vortragen. Dieser erste Abschnitt wird nach 2 Takten durch Tenor und Baß eine Oktave tiefer wörtlich wiederholt.[5]) Ein Vergleich dieser Technik mit der Handhabung in der Orgelkomposition liegt daher nahe.[6]) Der Schlußchor ist nach der Intonation des Choralthemas durch den Tenor schlicht akkordisch gehalten.

Es ist interessant, daß, während Scheidt sonst alle Arten der Choralbearbeitung verwendet, die in der Tabulatura nova häufige Biziniumtechnik in der vokalen Choralbearbeitung fehlt. Der Grund hierfür mag in dem ausgesprochen instru-

---

[1]) Geistliche Konzerte III, 30 p. 2 verglichen mit Tabul. nova III, 16 V. 7. Weitere Beziehungen vgl. ebenda. S. 91.

[2]) Ebenda. S. 86 ff.

[3]) Ebenda. S. 7, Anmerkung 6.

[4]) Vgl. Blume, ebenda. S. 87.

[5]) Diese Gegenüberstellung klanglich kontrastierender Stimmgruppen findet sich schon in der niederländischen Motette bei Josquin des Près, wird jedoch, abgesehen von der Ausbildung in der mehrchörigen Vokalkomposition, vor allem in der Orgelkomposition als Echotechnik häufig angewandt.

[6]) Vgl. Scheidt, »Tabulatura nova«, II, 1, S. 92.

mentalen Charakter dieser Technik beruhen, die in den Orgelchoralvariationen auch bei solchen Chorälen angewandt wird, die ihrem Text nach einer konzertierenden Stimmführung nicht günstig sind.

Besonders auffallend ist die bewegte Umspielung des Cantus firmus im 4. Vers des Chorales »Da Jesus an dem Kreuze stund«.[1]) Im Gegensatz zu einer das Choralthema in beiden Stimmen imitierenden Biziniumform, die im 3. Vers der Choralbearbeitung vorkommt, wird hier der Cantus firmus in halben und ganztaktigen Notenwerten vorgetragen und von einer thematisch unabhängigen, lebhaft bewegten Sechszehntel- bezw. punktierten Achtel- und Sechszehntelmelodie umspielt. Während die Technik des 3. Verses noch an die vokalen Zwiegesänge von Praetorius erinnert, wäre eine vokale Ausführung von Vers 4 (Unterstimme) undenkbar. Hier sehen wir deutlich die Grenze der Übernahmemöglichkeiten von Stilelementen.

Eine besonders im Hinblick auf Heinrich Schütz[2]) interessante Form der Choralbearbeitung, die Choralsinfonie, ist bei Scheidt nur durch ein Beispiel »Sicut locutus est« belegt. In der Form der Choralsinfonie, die außerdem fast gleichzeitig noch bei Altenburg[3]) vorkommt und die uns später noch beschäftigen wird, treten die Instrumente (bei Scheidt 2 vierstimmige Orchester) mit eigener, nicht dem Choral entnommener Thematik selbständig auf. Die beiden Vokaltenöre tragen in langen Werten den Cantus firmus unisono vor. Das Ganze wird vom Generalbaß begleitet. Während Schütz durch Wiederholung des ersten Choralmotives durch die Singstimme eine dramatische Wirkung erreicht, läßt Scheidt die beiden Instrumentalkörper einander kontrastieren und verbindet das Ganze durch den gleichsam als Leitfaden durch die Sinfonie hindurchgezogenen und einstimmig vorgetragenen Choral-Cantus firmus. Hier findet sich noch stärker (als bei Schütz) in der Choral-Cantus-firmus-Sinfonie die oben erwähnte Bach'sche Dramatik vorgebildet.

Während die besprochenen Vokalkompositionen keine direkten Vorläufer der späteren Solokantate sind, sondern das Formengut, das auch von der Solokantate aufgegriffen wird, durch Übertragung instrumentaler Techniken (wie die der Orgelchoralvariation) bereichern und erweitern, hat Scheidt, wenn auch indirekt, damit einen entscheidenden Schritt in der Geschichte

---

[1]) Vgl. D. D. T. Band I, S. 71 ff.

[2]) Vgl. das weiter oben Gesagte über die Choralbearbeitung »Erbarm dich mein« von Heinrich Schütz. S. 15 ff.

[3]) Vgl. Mahrenholz a. a. O., S. 92 ff.

der Kantate getan, der nicht ohne Einfluß auf den weiteren Verlauf der Entwicklung, speziell auch der Solokantate blieb. So hat Scheidt als erster mehrere Strophen eines Chorales in einer Choralbearbeitung zu einem größeren Abschnitt zusammengefaßt und so beispielsweise aus dem siebenstrophigen Lied »Wenn wir in höchsten Nöten« eine zweiteilige Choralkantate geschaffen, indem er die Formen der Choralvariation, Choralmotette und begleitetes Duett nach folgendem Schema [1]) zu einem zweiteiligen Werk [2]) zusammenschließt.

Wenn wir in höchsten Nöten sein
7 Verse (Geistliche Konzerte II, 9)

1. Teil: Choralmotette
Duett (Cantus und Tenor)
Choralvariation (Cantus firmus im Baß).

2. Teil: Motettischer Satz
Choralvariation (Cantus firmus im Tenor
Duett (Cantus und Tenor)
Schlußchoral.

Während schon Praetorius zu einer großen Form des Choralkonzertes gelangt war, unterscheidet sich die Scheidtsche Choralbearbeitung von der Praetorius'schen durch die Zusammenfassung mehrerer Strophen einerseits und andrerseits durch die Einbeziehung der Orgelchoralvariation.

Wie Praetorius so hatte auch Scheidts Lehrer, Sweelinck, die venetianische Schreibweise aufgegriffen. Der Reichtum an Verwendungsmöglichkeiten des Chores und der ausgeprägte Sinn für die Klangwirkungen zeichnen die Werke dieser Schule besonders aus. Von Sweelinck übernimmt dann auch Scheidt die venetianische Satz-Technik, die den deutschen Meistern weit mehr zusagte als die einer begleiteten Einstimmigkeit zustrebende Reform der Florentiner. In Werken mit geringer Stimmenzahl, wie in den Cantiones sacrae für 3—5 Stimmen deutet schon das Fehlen des Generalbasses auf einen engeren Zusammenhang dieser Kompositionen mit der Motette des 16. Jahrhunderts, welcher Charakter auch weiterhin durch nacheinander erfolgenden Stimmeneinsatz und durch imitierende Motivverarbeitung im Folgenden gewahrt wird. Dagegen wendet Scheidt in Werken mit größerer Stimmenzahl vorzugsweise die venetianischen Manieren an. Anstelle der polyphonen Durcharbeitung der Choralmotive in den einzelnen Singstimmen tritt

[1]) Ausführlicher beschrieben bei Mahrenholz a. a. O., S. 94.
[2]) Über die dreiteilige Form vgl. ebenda, S. 94.

eine Spaltung der Klangmasse in zwei bezw. mehr Echochöre. Der bereits in den 5—8 stimmigen »Cantiones sacrae« spürbare Übergang von der Motette zum Konzert findet dann in den zeitlich folgenden »Concertus sacri« seinen Abschluß. Wohl fehlen auch hier die motettenartigen Kompositionen, bei welchen ein beigefügter Generalbaß stilistisch keineswegs erforderlich wäre, nicht ganz. Bei den meisten Werken macht sich jedoch schon eine Neigung zu einer freieren Stimmfühung geltend. Lange Tonleiter- und Sequenzkoloraturen, z. T. sogar solche mit einer stark instrumental beeinflußten Note, sind für den ersten Teil der »Concertus sacri« charakteristisch. Die Singstimme, die nun solistisch einen Text vorträgt, benützt diesen nur als eine Gelegenheit, darüber ein Übermaß von gesangstechnischen Künsten zu entfalten. Doch schon im 2. Teil der geistlichen Konzerte tritt anstelle der aufwendigen und mit Koloraturen überladenen Solostimmen jetzt wieder eine gewisse Herbheit auch in der Linienführung, die nur in den für eine oder zwei Einzelstimmen geschriebenen Partien der im ersten Teil beobachteten Musizierfreudigkeit gelegentlich wieder einen etwas weiteren Raum zukommen läßt.

Noch eine weitere Kompositionsgattung, die Scheidt pflegt, ist für die Entwicklung der Solokantate von Bedeutung: der Dialog. Von den drei Scheidtschen Dialogen ist uns nur die Szene des jüngsten Gerichts erhalten geblieben über Matth. 25. »Kommt her zu mir«. Scheidt stellt hier Christus nicht mehr wie früher durch einen Chor, sondern durch Solobaß dar. Die frei deklamierend vorgetragene Singstimme zeichnet sich gegenüber den Solopartien seiner früheren Werke durch eine feierliche Strenge und schlichte Ruhe aus, ohne jedoch die Größe der Schütz'schen Rezitative zu erreichen.

Neben dieser mehr dramatischen Dialogform mit Ansätzen zum Rezitativ begegnen wir bei Scheidt auch dem Lieddialog. Die Geschichte dieser Form ist, wie wir noch weiter unten sehen werden, aufs Engste mit der der Solokantate verknüpft. Hier ist jedenfalls zuerst das einstimmige, generalbaß-begleitete Lied in einer größeren Form zur Anwendung gekommen.

So sehen wir Scheidt als einen großen, wenn auch mehr indirekten Förderer unserer Kompositionsform, indem er noch — weit mehr als seine übrigen Zeitgenossen — verschiedenen Stilen entlehnte Techniken verbindet und dadurch das Formengut der späteren Kantate vorbildet.

2. Kapitel.

Die Ausbildung der Arie in der geistlichen Solokantate.

Bei der ersten Übernahme der italienischen Kompositionsformen in die deutsche geistliche Komposition am Anfang des Jahrhunderts konnten wir stets eine Verarbeitung dieser neuen Anregungen beobachten. Doch treten nur vereinzelt auch die neuen Bezeichnungen auf. Selbst zu einer Zeit, wo schon größere Formen in Deutschland ausgebildet waren, ist die Bezeichnung »Cantata« in der geistlichen Musik in Deutschland noch nicht anzutreffen. Die Theoretiker der Frühzeit der Kantatenentwicklung gehen einer klaren Definition der vorkommenden Bezeichnungen für die Kompositionen offensichtlich aus dem Wege. Selbst der scharfblickende Theoretiker Praetorius gibt uns in seinem »Syntagma musicum« keine durchaus befriedigende Beschreibung der Kompositionsformen. Wir sehen daher auch von einer Definition der einzelnen Formen ab, denn es ist nicht möglich, aus dem bunten Nebeneinander der vielen Formen und Formverbindungen bestimmte Namen für die Formen zu gebrauchen, die die Zeit selbst nicht klar gegeneinander abhob. Wir sehen uns dazu umso weniger veranlaßt, als der weitaus größte Teil der erhaltenen und für uns in Betracht kommenden Werke keine Formbezeichnungen trägt, sondern sich mit der Angabe des Komponisten, des Textanfanges und der Besetzung begnügt. Die klare formale Bezeichnung einer Komposition, wie sie in der Instrumentalmusik schon länger gebräuchlich war, kennt vor allem die geistliche Vokalmusik nicht in dem Maße. Der Grund dafür mag darin zu suchen sein, daß mit der Nennung des Komponisten, der Anfangsworte und eventuell noch der Besetzung eine Komposition eindeutig zu bezeichnen ist, was dagegen in der Instrumentalmusik nicht der Fall ist. Verhältnismäßig am häufigsten tritt die Bezeichnung »Concerto« auf. Von den vielen Bedeutungen, unter welchen diese Bezeichnung auftritt, führen wir hier die wichtigsten auf.

Allgemein kann gesagt werden, daß es sich bei dem vokalen Concerto (wie beim instrumentalen) stets um eine Komposition für Solostimmen handelt, wobei eine Mitwirkung eines Chores (entsprechend den Tutti-Stellen im instrumentalen Concerto) nicht ausgeschlossen ist. Das Gegenübertreten von Solopartien und Chorteilen ist jedoch in dem vokalen Concerto nicht unbedingt nötig. Es ist somit eine grundsätzliche Unterscheidung der Besetzungsart gegenüber der instrumentalen Form in der gleichen Bezeichnung zu bemerken. Daß die Mitwirkung von Instrumenten nicht für das Concerto charakteristisch ist und mit der vokalen Concertoform ursprünglich nicht verbunden ist, darauf hat schon Riemann hingewiesen. Andererseits muß aber beachtet werden, daß jedoch die Instrumente in dieser Form eine wichtige Rolle spielen, und daß gerade die durch Instrumente begleitete Concertokomposition in Deutschland am stärksten verbreitet ist, und sich allmählich zur Kantatenform umbildet. Der erstere Formtyp ist eine ziemlich getreue Übernahme der Form des »Concerto ecclesiastico«

Die Bezeichnung Konzert für eine Komposition für eine oder mehrere Solostimmen ohne Mitwirkung eines Chores oder eines instrumentalen Begleitkörpers außer dem Continuo-Instrument treffen wir bei Heinrich Schütz (kleine geistliche Konzerte).

Die Konzertform für Solostimmen und Chor mit und ohne Instrumente treffen wir ebenfalls bei Schütz unter der Bezeichnung Concerto.

Diese beiden Formen, aus verschiedenen italienischen Vorbildern herausgewachsen (Viadana bezw. Gabrieli), werden die Vermittler zwischen der deutschen Motette des 16. Jahrhunderts und der deutschen geistlichen Kantatenform. Wichtig ist, daß sie noch keine Trennung von Arie und Rezitativs innerhalb einer Komposition anwenden, wenn auch die betreffenden Komponisten die Formen der Arie und des Rezitativs schon gelegentlich ausgebildet hatten.

Eine bestimmte Form der »Motette« im 17. Jahrhundert festzustellen, ist angesichts der Mannigfaltigkeit der Gebilde, die diese Bezeichnung tragen, nicht möglich. Mit »Motette« bezeichnet man in der Regel Werke, die noch mehr im alten Stil gehalten sind. Doch ist die Anwendung durchaus nicht konsequent, und es läßt sich eine Reihe von Werken mit der Bezeichnung Motette aufweisen,

die sich der neuen Stilelemente bedienen.[1]) Eine Motettenform mit nur ihr eigenen und ausschließlich für sie charakteristischen Kompositionsmitteln läßt sich nicht scharf von den übrigen Formen abgrenzen.[2]) Erst nach Ausbildung der Einzelformen Arie und Rezitativ zu den beherrschenden Formen der Vokalmusik ist die Bezeichnung »Kantate« mit einer bestimmten Form in der geistlichen Musik in Deutschland anwendbar. Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit der Ausbildung der Oratorienform, der Passion und der Oper, sowie der weltlichen Kantate.[3]) Hierbei ist allerdings zu beachten, daß in der weltlichen Kantatenkomposition der Begriff Kantate schon früher existiert, jedoch nicht immer konsequent ein und dieselbe Form bezeichnet.[4])

Während die Ausbildung des Rezitativs großenteils außerhalb der Kantatenkomposition geschieht, entwickelt sich die »Arie« in den verschiedensten Formen in der geistlichen Komposition selbst. Doch ist ihre Entstehung nicht allein hier, sondern auch in den übrigen Vokalformen zu beobachten, da die neuen Einflüsse von Italien in kurzer Zeit das ganze deutsche Musikschaffen beherrschen. Andererseits muß die Entwicklung der Arie innerhalb der geistlichen Kantatenkomposition besonders berücksichtigt werden, da es nicht angeht, die Arie etwa nur als eine in der Oper entstandene Form anzusehen, die später (allgemein wird die Bach'sche Kantatenform angenommen, frühestens diejenige von Dietrich Buxtehude) in die geistliche Kantate übernommen wird.[5]) Ohne ein allmähliches selbstständiges Werden dieser für die Kantate um 1700 geradezu klassischen Form wäre die Vielgestaltigkeit und der (weiter unten genauer beschriebene) Unterschied zwischen der geistlichen und weltlichen Kantatenform nicht denkbar.

Eine bestimmte Arienform a priori zu charakterisieren, ist bei der Vielgestaltigkeit der auftretenden Werke, die diese Bezeichnung tragen, noch weniger möglich als bei den oben erwähnten Formen Konzert und Kantate. Wir untersuchen daher die Entstehung der »Arien« und versuchen dann eine, bezw. mehrere Typen der Arie festzustellen. Um eine Klärung dieser äußerst schwierigen und vielerörterten Frage zu ermöglichen, müssen wir zunächst die Entwicklung der deutschen Arie unabhängig von den italienischen Vorbildern untersuchen, um eine

[1]) Bei Staden vgl. weiter unten.

[2]) Vgl. Leichtentritt, Geschichte der Motette. S. 351 ff.

[3]) Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums; H. Kretzschmar, Geschichte der Oper und E. Schmitz, Geschichte der Kantate.

[4]) Bei Kittel, vgl. E. Schmitz ebenda.

[5]) Vgl. H. Riemann, Handbuch II, 3, S. 6.

Sonderentwicklung innerhalb Deutschlands aufzeigen zu können. Außerdem müssen wir die Entwicklung der Arienform in der gleichzeitigen Opernkomposition beobachten, um eine Vergleichsmöglichkeit zu haben. Die Vergleichung zweier verschiedener Kunstformen muß mit gleichzeitigen Werken operieren, wenn das Bild nicht getrübt werden soll! Die Nichtbeachtung dieser elementaren Forderung hat gerade in der Frage der Entwicklung der Arie und der aufs engste damit verknüpften Kantatenform wesentlich zu Verwicklungen des Problems beigetragen.

Die Bedeutung der Arie in der ersten monodischen Kunst des 17. Jahrhunderts in Italien, vor allem auf dem Gebiet der Oper, ist bereits in umfangreichen Darstellungen hinreichend behandelt worden. Wir können hier auf die Riemann'schen und Goldschmidt'schen Arbeiten verweisen. Wichtig ist, daß die Bezeichnung »A r i e« in der weltlichen Musik schon sehr früh [1]) von der deutschen Kunst aufgegriffen wird, allerdings mit ganz bestimmten Beschränkungen und Veränderungen.

Am deutlichsten ist die Stellung der deutschen Kirchenmusik gegenüber den neuen Formen und deren Bezeichnungen bei Schütz zu beobachten. Riemann stellt fest, daß Schütz zur Arienbildung gelangt. Dabei meint Riemann offenbar nicht die von Schütz mit dem Namen Aria bezeichneten Werke,[2]) sondern die liedartigen in der Ostinatotechnik geshriebenen monodischen Partien, die allerdings, wie wir sahen, sehr spärlich und für das Schaffen von Schütz von sekundärer Bedeutung sind. Die rein monodische Arienkunst eines Caccini oder Peri findet in Deutschland zu Anfang des Jahrhunderts innerhalb der Kirchenmusik keine lebhafte Aufnahme. Dagegen ist die Arie als Begriff für ein mehrstimmiges Strophenlied auch super Bassum Continuum in Deutschland schon früh anzutreffen.[3]) Daß die deutsche Entwicklung aber sehr bald über die italienischen Vorbilder hinausgeht, beweisen uns die starken Anklänge an die Melodik von protestantischen Chorälen bei der Verwendung dieser Form (bei Schütz).[4]) Andererseits ist es wichtig zu beachten, daß wenn Schütz mit der Arienform (wobei diejenige gemeint ist, die mit einem ostinaten Baß arbeitet) zu größeren kantatenartigen Gebilden kommt, [5]) wohl das äußere Schema der Strophenanlage nach den italienischen Vorbildern beibehalten ist, da-

---

[1]) 1638 (bei H. Albert).
[2]) Vgl. bei Hch. Schütz.
[3]) Vgl. weiter unten bei Staden.
[4]) Symphoniae sacrae.
[5]) Im Weihnachtsoratorium und in den Symphoniae sacrae.

gegen die Melodik noch auf dem Boden der Mehrstimmigkeit steht und daß außerdem der Baß, der als Ostinato verwendet wird, nicht ein übernommener Ostinatobaß der weltlichen italienischen Kantatenkomponisten, sondern entweder (wie im Weihnachtsoratorium) nur ein kurzes Wiegemotiv ist,[1]) oder mit Choralgut arbeitet. Während die Ostinato-Arie in der monodischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts in Deutschland nur von geringer Bedeutung ist, wird das einfache Strophenlied, welches in Italien ebenfalls sehr früh schon zu finden ist, in Deutschland zu einer Vollendung geführt, die sich nicht mit den ursprünglichen Vorbildern in Italien vergleichen läßt. Doch muß beachtet werden, daß vor dem Einsetzen der monodischen Stilrichtung in Deutschland eine hochstehende Liedkunst existierte, die den Grundstock zum geistlichen Lied des 17. Jahrhunderts bildete. Wie weit es sich hier um rein monodische Bildungen handelt, werden wir noch zu erörtern haben. Außerdem ist es wichtig zu beachten, daß die deutsche Dichtung des Jahrhunderts eine Lyrik schuf, die im Wesentlichen Strophendichtung ist. Das Fehlen von dichterischen Vorwürfen in Madrigalform erklärt die starke Bevorzugung der strophischen Kompositionsformen. Es ist nicht angängig, anzunehmen, daß die deutschen Komponisten für größere Formen kein Verständnis gehabt haben sollten, da sowohl die Ausführung der Strophenlieder in Konzertform, wie wir sie bei Praetorius und Scheidt beobachten konnten, wie auch die Bevorzugung der Psalmenkomposition gerade das Gegenteil bezeugen.

Nach dem im ersten Teil Gesagten und dem Ebenerwähnten wird die andersartige Entwicklung der deutschen Arie und damit auch der deutschen Kantate verständlich. Wohl ist keine Form der deutschen Kirchenmusik im 17. Jahrhundert denkbar ohne italienische Einflüsse, aber umgekehrt ist von diesen Grundformen aus die deutsche Entwicklung nicht zu verstehen, wenn nicht die größtenteils außermusikalischen, liturgischen und poetischen Voraussetzungen beachtet werden.

Die hypothetischen Vermutungen Kretzschmars über die Arienform (als rein monodische Liedform) bei Schütz (als dem Ausgangspunkt für die Entwicklung des monodischen geistlichen Liedes) lassen sich nach der ganzen ablehnenden Haltung der Komponisten, die sich sonst den italienischen Einflüssen durchaus nicht verschließen, nicht bestätigen. Gerade aus dem Fehlen dieser stilistischen Neuerung bei Schütz und seinen Zeitgenossen wird eine weitere Verselbständigung der Formen

[1]) Weihnachtsoratorium, Intermedium I.

in Deutschland begreiflich, da die deutsche Entwicklung durch die jeweiligen deutschen Vorgänger mindestens ebensosehr bestimmt wird wie durch die jeweiligen italienischen Führer der Tonkunst.

a) Johann Staden.

Noch weitaus mehr an die deutsche Musikentwicklung des 16. Jahrhunderts anknüpfend, gelangt Johann Staden, ein viel zu wenig berücksichtigter Meister der Frühzeit [1]) zu einer Verbindung des alten und neuen Stiles. Da er viel weniger wie die bisher besprochenen Komponisten auf dem Boden der neuen italienischen Monodie steht, so ist er von H. Riemann wohl nicht mit Recht übergangen worden. Gerade das zähe Festhalten an dem überkommenen Formengut ist für die weitere Entwicklung der Vorformen der Kantate in Deutschland höchst beachtenswert. Eugen Schmitz hat diesen Meister durch die Veröffentlichungen in den bayerischen Denkmälern [2]) in seiner reichen und vielseitigen Tätigkeit gezeigt und seine Verdienste in einer umfangreichen Einleitung gewürdigt, die weit über den Rahmen einer Einleitung eines Denkmälerbandes hinausgeht und eine Darstellung der Entwicklung der von Staden gepflegten Formen gibt. C. v. Winterfeld behandelt Staden im Zusammenhang mit den Meistern des Liedes im 16. Jahrhundert und reiht ihn in die Gruppe der »Nachklänge des 16. Jahrhunderts« ein. Winterfeld beschränkt sich jedoch nur auf einen bestimmten Ausschnitt aus dem Stadenschen Lebenswerk, für den diese Charakterisierung zutrifft. Denn es hat kein Meister so entschieden die neuen Einflüsse aufgenommen, ohne dabei die alte Kunst zu vergessen, wie gerade Johann Staden. Trotzdem seine Werke großenteils sehr früh liegen (im Verhältnis zum Erscheinen der Werke von Schütz, Schein und Scheidt), können wir von einer Synthese des alten und neuen Stiles sprechen, da er reiner und konservativer die alte Motette pflegt als beispielsweise Schütz, aber daneben sich auch gleichzeitig der neuen Formen bedient.

Neben den rein motettischen A cappella-Stücken finden sich im Appendix der »Harmoniae novae« von 1616 die ersten Verbindungen des A cappella-Stiles (der Motette) mit dem konzertierenden Stil durch Einschiebung von konzertierenden Stücken, wenngleich die »Harmoniae novae« als Ganzes noch rückschauenden Charakter tragen. Im ausgesprochen konzer-

---

[1]) Geboren 1581 zu Nürnberg.
[2]) D. T. B. VII, 1 und VIII, 1.

tierenden Stil sind die Konzertmotetten der »Kirchenmusik« Teil II gehalten, wobei die B. C.-Stimme als ein wesentlicher formgebender Faktor auftritt. Die Harmonik vermeidet allzukühne Wendungen, wie sie für Scheidt und Schein charakteristisch sind, und tendiert mehr nach einer stärkeren Tonalitätsbetonung. Das moderne Tonartsempfinden ist hier schon sehr ausgebildet. Die Beschränkung auf eine Singstimme findet sich bei der konzertierenden Form der »Kirchenmusik« II häufig. Wichtig ist jedoch, daß die Generalbaßbegleitung sich auf die Werke im neuen Stil beschränkt. Die Anweisungen, wonach der Generalbaßspieler »den Sängern in ihrer Stimme weiche«, stimmen mit den Bestimmungen von Praetorius überein.[1]) Daß die bei Scheidt festgestellte Übertragung der instrumentalen Choralbearbeitungen auf die Vokalmusik nicht nur eine Eigenart Scheidts ist, sondern daß diese Form auch anderweitig verwandt wurde, lehren uns Werke wie »Kirchenmusik« I, Nr. 2, 2. Teil »Jesus Christus unser Heiland«, Strophe 2: »der ohne Sünde . . .« bringt eine interessante Übernahme, wie wir sie bei Scheidt schon beobachten konnten. Staden läßt in diesem Werk den C. f. durch eine Singstimme (Mittelstimme) vortragen, wozu Violine (als Oberstimme) und Viola Bastarda (als Baß) kontrapunktieren. Die starke Ausprägung des Instrumental-Stilistischen in den beiden Streicherstimmen unterscheiden die Staden'sche Form von den Scheidt'schen Werken dieser Art. Die auffallende Bevorzugung des instrumentalen Elementes ist in »Harmoniarum sacrarum continuato« 1621 für Staden charakteristisch. Sie ist eine konsequente Weiterführung der Verselbständigung des Instrumentalen in den Einleitungs- und Zwischenpartien der »Harmoniae sacrae« 1616.[2]) Allerdings tritt im II. Teil der Kirchenmusik von 1626 das instrumentale Element wieder stark in den Hintergrund. Wir können also nicht, wie das bei Schütz der Fall war, eine konsequente Ausbildung des Instrumental-Stilistischen beobachten, da eine stilistische Verselbständigung der beiden Klangkörper nicht nach und nach auftritt. Das Fehlen einer formgebenden Mitwirkung der Instrumente ist gerade für die späten Konzerte Stadens charakteristisch.

Während jedoch der Sologesang mit Instrumenten gegenüber Schütz zurücktritt, haben wir andererseits Staden als einen der ersten Meister des geistlichen Liedes im neuen Stil zu sehen. Hierin unterscheidet er sich am meisten von seinen Zeitgenossen,

[1]) Vgl. Synt. mus. III. S. 92.
[2]) Vgl. D. T. B. VIII, 1.

da er neben den alten Formen und der Entwicklung von der Motette zum Konzert, die er mit den andern deutschen Komponisten seiner Zeit gemeinsam hat, rein monodische Werke mit der liedmäßigen Melodik einerseits und dem Rezitativ andererseits schon sehr früh aufzuweisen hat.[1]) Über die lyrisch religiösen Werke, in denen das Liedartig-Kantable gegenüber dem Rezitativischen vorherrscht, und deren Beziehung zu den späteren Werken der Nürnberger Schule hat Schmitz in der obenerwähnten Einleitung gehandelt.[2]) Die »Hertzen-Trosts-Musica« von 1630 zeigt schon rein äußerlich ein modernes Gepräge, da die Singstimme (in allen Solostücken mit »Tenor sive Cantus« bezeichnet) mit dem bezifferten Baß partiturmäßig zusammengeschrieben ist, wobei der Text von sämtlichen Strophen zwischen den beiden Stimmen steht. Außer den zwölf kurzen, arienartigen Liedsätzen enthalten die übrigen Werke von 1630 bis 1633 eine Reihe von monodischen Arien. »Hertzen-Trosts-Musica« und die sieben Bußpsalmen der »Hertzens-Andachten« (1631) für Cantus und B. c. sind die ersten größeren Formen mit Arienmelodik. Wir kennen außerdem noch eine Anzahl Werke, in denen wir die Arie als kantables geistliches Lied wiederfinden, so in »Geistlicher Music-Klang« (1633) und dem nicht mehr erhaltenen Werk »Davids Harpfe« (1643), in dem es sich um Psalmen und Lieder meist für eine Singstimme und B. c. handelt. Die merkwürdige Verwendung von vokalen Stimmen ad libitum im »Geistlichen Music-Klang« ist nichts anderes als ein vom Komponisten ausgesetzter und auf Singstimmen verteilter Generalbaß.

Leider ist von dem reichen und vielseitigen Lebenswerk Stadens, das uns in den von E. Schmitz herausgegebenen Denkmälerbänden in Auswahl vorliegt, nur weniges mitgeteilt, was uns die Stellung von Staden als Arienkomponist zeigt. Doch lassen diese Beispiele erkennen, welcher Anteil an der Entwicklung der Kantate aus der erweiterten Arie Staden zukommt. So sehen wir in den Bd. VIII als No. 10 und 11 veröffentlichten Kompositionen ein interessantes Beispiel dafür, wie Staden mehrere kleine Arienformen durch lose, nur durch den Text bedingte Aneinanderreihung zu einer größeren Form verbindet. No. 9 desselben Bandes weist den ausgesprochen liedmäßigen Charakter auf, der größeren Werken eigen ist. Hier ist die Melodik denkbar einfach, zuweilen fast monoton. No. 1 und 2 dagegen sind Proben des Stadenschen Rezitatives, das im Schaffen des

[1]) Vgl. D. T. B. VIII, 1.
[2]) Ebenda. Vorwort von E. Schmitz. S. LII.

Komponisten keineswegs fehlt, jedoch noch nicht der Arienform gegenübergestellt wird. Staden beschränkt sich auch bei größeren Formen auf die oben angeführte strophische Kantatenform.

b) Der Einfluß der Dichtung auf die Entwicklung der Arie.

Bevor wir uns weiteren Arienkomponisten zuwenden, ist es nötig, einen Blick auf die geistliche Dichtung der Zeit zu werfen, da die Dichter auch auf die musikalische Form ihrer Lieder z. T. bestimmenden Einfluß ausübten. So ist der Dichterkomponist Johann Rist, der Gründer der Hamburger Dichterschule, für die norddeutsche Arienkomposition von denkbar größter Bedeutung. Obgleich nur wenige seiner Dichtungen[1]) sich bis auf unsere Tage im Gemeindegesang lebendig erhalten haben, hatten seine Lieder seinerzeit auf die Musiker einen nicht zu unterschätzenden Einfluß. Durch seine »Himmlischen Lieder« (1641 und 1642) und die folgenden Liedersammlungen angeregt, entsteht eine Menge wertvoller Kompositionen für eine Singstimme und ein Generalbaßinstrument. Das sofortige Aufgreifen der Rist'schen Texte durch die Musiker ist ein Beweis für seinen großen Einfluß auf die Entwicklung der geistlichen Arie bezw. der geistlichen Solokantate. Rist verlangt von den Vertonungen seiner Lieder, daß sie »fein andächtig, leicht beweglich und anmutig« sein sollen. Aus dieser Forderung spricht die ausgesprochen modern gerichtete Musikauffassung, die auch in den Vertonungen der Rist'schen Texte Ausdruck findet. Wie beherrschend diese Art des Liedes wurde, darauf hat Hermann Kretzschmar hingewiesen.[2]) Außerdem behandelt C. von Winterfeld den Rist'schen Sängerkreis in einem besonderen Abschnitt.[3]) Für die Entwicklung der Solokantate ist Rist, wenn auch nur indirekt, zum Förderer geworden, da die durch seine Dichtungen veranlaßten Kompositionen Eingang in die geistliche Konzertmusik finden und damit die Entwicklung der Kantate auf neue Bahnen lenken. Eine andere Bewegung, die durch Gabriel Voigtländer bestimmt wird, versucht das neue Lied (vorwiegend jedoch das weltliche) zu vereinfachen. Dabei ist zu beachten, daß bei dem Bestreben, das Lied populär zu machen, z. T. auch Melodien fremder Komponisten[4]) mit neuen Texten

[1]) »O Ewigkeit, du Donnerwort«, »O Traurigkeit« u. »Werde munter«.
[2]) H. Kretzschmar, Geschichte des neuen deutschen Liedes (1. Bd. 1912).
[3]) C. v. Winterfeld, Der evang. Kirchengesang Bd. II, 3. Abschnitt.
[4]) A. Hammerich, Musiken von Christian d. IV. Hof (1892) Auszüge daraus deutsch in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft IX, S. 183.

versehen werden. So wurden von A. Hammerich[1]) und Kurt Fischer[2]) direkte Uebernahmen u. a. auch von Vecchi und Dowland nachgewiesen. Für die Geschichte der geistlichen Kantate ist die insofern von Bedeutung, als solche Uebernahmen im weltlichen Lied direkt und ohne tiefergreifende Bearbeitungen erfolgen im Gegensatz zu den geistlichen Werken.

c) Thomas Selle.

Nachdem in Süddeutschland das geistliche Konzert durch die Einbeziehung des Liedmäßigen bei Staden eine wesentliche Bereicherung erfahren hatte, finden im Norden Deutschlands, besonders in Hamburg, die Anregungen Rist's begeisterte Aufnahme.

Da ist es vor allem der Hamburger Organist Thomas Selle, der die Liedform erweitert und sie in größeren Kirchenkompositionen, ähnlich Staden, verwendet. Die große Bedeutung von Selle für die Entwicklung des Liedes hat Kretzschmar in seiner Geschichte des neuen deutschen Liedes I betont.[3]) Eugen Schmitz hat auf die Übertragung dieser Form in die weltliche Kantate hingewiesen.[4]) Seine Bedeutung liegt jedoch außer diesen beiden Tatsachen in der Einführung der von einem Soloinstrument begleiteten Arie in die geistliche Musik. Die Verwendung von Instrumenten im geistlichen Konzert ist bereits längere Zeit vorher bekannt, ehe die liedmäßige Form mit Begleitung eines Soloinstrumentes auftritt. Diese Verquickung des Liedmäßigen mit der konzertierenden Begleitung durch ein Soloinstrument ist bei Selle neu. Durch die Erweiterung der Arie nach dieser Seite hin ist der weitere Ausbau der Solokantate mit Arie und Rezitativ schon wesentlich gefördert. Selle ist nicht nur der erste weltliche Lyriker in Deutschland, der die Instrumentalmusik nach Marinis Muster verwendet, sondern er führt das geistliche Konzert aus der traditionellen Entwicklung, die von der Motette her immer mehr zur Kantate hindrängt, zu einer einzig dastehenden Verselbständigung. Allerdings darf man nicht übersehen, daß Selle in der Vorrede zu seinen »neuen musikalischen Festandachten« das Sololied wieder aufgibt, indem er verspricht, durch Mittelstimmen zu den Melodien die ursprünglich monodischen Werke wieder zu Chorsätzen umzugestalten. In diesem Aufgeben des Monodischen stimmt er mit

[1]) K. Fischer, Gabriel Voigtländer, Sammelbände der I. M. G. XII, S. 42 ff.
[2]) Ebenda. S. 50.
[3]) Siehe u. Selle.
[4]) Gesch. d. Kant. I bei Kittel.

dem Hauptvertreter des norddeutschen Liedes, mit Heinrich Albert, überein.

d) Heinrich Albert.

Auf die Bedeutung der Arien Heinrich Alberts haben bereits G. Riemann, G. Kretzschmar, C. v. Winterfeld und Bernoulli hingewiesen.[1]) Doch hat Albert außer seiner überragenden Stellung im deutschen Liedschaffen auch seine Verdienste um die Förderung der Solokantate. Eugen Schmitz spricht in der Entwicklung der weltlichen Solokantate von einem kantatenhaften Lied, das für die italienisierend-didaktische Richtung (Kittel) charakteristisch sei. Dieser Form steht Albert am nächsten, da er ohne Ostinatotechnik durch Variierung einer Arie in mehreren Strophen eine der weltlichen Kantatenform Kittels verwandte Form in der geistlichen Musik anwendet. Trotz der starken Bevorzugung der einfachen Liedform sieht Albert sein Ideal in den durchkomponierten Sätzen. Dieses Hinstreben zur eigentlichen Kantatenform, wie sie in der weltlichen Kunst gepflegt wird, ist bei Albert umso erklärlicher, da er selbst die weltliche Arie nach der Kantate hin erweitert, und somit in seiner »Bekehrung zu dem Herrn Christo« Teil V Nr. 8, einer Solokantate mit Violinritornellen nur eine Übertragung der weltlichen Form auf das Gebiet der geistlichen Musik zu sehen ist. Dagegen kommen seine in der weltlichen Literatur gepflegten Verknüpfungen der Madrigaltechnik mit der Chortechnik nicht für die geistlichen Werke in Betracht. Das mag seinen Grund darin haben, daß Albert sich sehr eng an die zeitgenössische geistliche Dichtung anschließt (vor allem an Rist) und bei dem Fehlen der Madrigalform in der geistlichen Poesie nicht zur Vertonung solcher Formen angeregt werden konnte. Er begnügt sich mit dem Strophenlied, das er zu einer Kantatenform erweitert, die wir mit Schmitz als »kantatenhaftes Lied« oder als Liedkantate bezeichnen können im Gegensatz zu den im I. Teil erwähnten Formen, die auch bei strophischer Anordnung (wie bei den aus der Orgelvariation übernommenen Vokalformen) sich nicht auf die Arie als den formgebenden Faktor stützen.

e) Andreas Hammerschmidt.

Im Erscheinungsjahr der Arien des Königsberger Liedkomponisten Heinrich Albert, 1638 veröffentlicht Andreas Hammerschmidt den ersten Teil seiner »musikalischen Andachten«. In kurzen Zeitabständen folgen die übrigen Teile dieses Werkes. Die Titel der einzelnen Werke geben meist näheres über die Form der Kompositionen an. Der weitaus größte Teil

[1]) Vgl. Lit. Nachweis.

des Hammerschmidtschen Schaffens liegt ganz in der Richtung der Entwicklung »von der Motette zum geistlichen Konzert«. Hierbei beobachten wir wieder die gleichen Entwicklungszüge, die bei Schütz besonders markant in Erscheinung traten. Durch die Neuausgaben eines großen Teiles seiner Werke in den Denkmälern Deutscher Tonkunst Bd. 40 und in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich Bd. 8 können wir uns über die wichtigsten Formen orientieren. Die Entwicklung vom alten Stil zum neuen beginnt mit denjenigen Werken, die auch nach den Bezeichnungen des Komponisten am engsten mit der Motettenkunst des 16. Jahrhunderts verknüpft sind. Dem ersten Teil der »musikalischen Andachten« fügt Hammerschmidt den Untertitel »Motetti a voce sola oder a 2, 3 voci« bei, ebenso bezeichnet er die »mus. And.« 1649, als »Motettae unius et duarum vocum«. In der Tat sind auch in diesen Werken, zwischen denen stilistisch ganz anders geartete stehen, dem Motettenstil des 16. Jahrhunderts am verwandtesten. Jeder einzelne Textabschnitt wird mit einem neuen Motiv vertont; eine zusammenhängende, fortlaufende Melodik ist nicht vorhanden. Als Motetten im üblichen Sinne des Wortes sind jedoch auch diese Werke nicht mehr anzusprechen. Es handelt sich um eine auf wenige Stimmen (eine oder zwei; bezw. in den »m. A.« 1638 auf drei) beschränkte Chorkomposition, eine Kompositionsart, wie sie ursprünglich von Viadana in Italien ausgebildet wurde, dann aber in der geistlichen Musik Deutschlands eine führende Stellung einnahm.

Gegenüber diesen beiden Werken, die keine Weiterführung der Form bedeuten (verglichen mit den Schützschen Werken dieser Art)[1]), stehen die als Symphonien bezeichneten Werke[2]) mehr auf dem Boden der neuen Formen. Allerdings bringen auch sie formal nichts neues gegenüber der bei Schütz ausgebildeten Form der »Symphoniae« sacrae«, die wir oben eingehend beschrieben haben.[3]) Selbst in der Besetzung der »geistlichen Symphonien«, die genau mit den Schützschen einheitlichen Besetzungsangaben übereinstimmen, ist keine Weiterführung festzustellen.[4])

Dagegen gelangt Hammerschmidt bei der Ausbildung des Liedmäßigen zu Bildungen, die wir bei Schütz nicht aufweisen können, wie sie aber bei den eben besprochenen Arienkompo-

[1]) Kleine geistliche Konzerte und Symphoniae sacrae.
[2]) Den genauen Titel siehe D. T. Ö. VIII.
[3]) Vgl. S. 11.
[4]) Es handelt sich vielmehr um Übernahmen. Vgl. Horneffer, Diss., über Hammerschmidt.

nisten üblich sind. Die Ausbildung des Rezitativs in »m. A.« Teil I »Sei nun wieder zufrieden« erinnert lebhaft an die Art der Rezitativbehandlung, wie wir sie in den »Kl. geistl Konz.« Nr. 1 von Schütz kennen gelernt haben. Es ist das Rezitativ, das ohne die Psalmodie der liturgischen Texte, wie sie noch lange[1]) gepflegt wurde, undenkbar ist. Die Dialogform Hammerschmidts zeigt ebenfalls einen Zug zur Vereinfachung der Melodik. Gradwegs von der Chortechnik herkommend, verzichten die Dialoge auf Koloraturen und zeigen Ansätze zum Rezitativischen. Dazwischen fehlt auch die einfache liedartige Melodik nicht. So werden in No. 10 zwei verschiedene Choräle zusammen gesungen. Diese Form des Dialogs, der streng genommen nicht unter den Begriff Dialog gehört[2]), findet sich bei Schein.

Obwohl Hammerschmidt sich in allen Stilarten von der motettischen bis zur arienmäßigen versucht, ist durch ihn die Entwicklung der Kantatenform nicht wesentlich weitergeführt worden.

f) Johann Rosenmüller.

Während die instrumentale Bedeutung Rosenmüllers dank der Nefschen Publikation seiner Instrumentalwerke und einer eingehenden Würdigung ihrer geschichtlichen Stellung anerkannt ist,[3]) herrscht über die Bedeutung seiner Vokalwerke noch keine Einigkeit. Trotzdem durch die Dissertation von A. Horneffer[4]) und dessen Verzeichnis der Rosenmüllerschen geistlichen Vokalkompositionen seit langem die Größe seines Schaffens uns bekannt ist, wurde sein Wirken auf dem Gebiet der Kirchenmusik und insbesonders seine Stellung in der Entwicklung der Monodie übersehen. So schreibt H. Riemann, daß sich die Rosenmüllerschen »Kernsprüche«, neben den Schützschen Werken »erstaunlich dürftig« ausnehmen.[5]) Nun sind aber gerade die Kernsprüche Rosenmüllers für einen Vergleich mit dem vielseitigen Lebenswerk von Heinrich Schütz denkbar ungeeignet. Um der Bedeutung Rosenmüllers gerecht zu werden, müssen zunächst die noch nicht edierten Werke Rs. genauer behandelt werden. Während die Kernsprüche[6]) ähnlich wie die

[1]) Vgl. Theile D. D. T. XVII.

[2]) Vgl. w. u. bei Weckmann. Vgl. außerdem Schering: Geschichte des Oratoriums über den Dialog.

[3]) Nefs Veröffentlichung seiner Sonate da camera, D. D. T. XVIII und Geschichte der Symphonie und Suite. A. Horneffer, Joh. Rosenmüller 1898 (Diss.) und ders., Verzeichnis der Werke J. Rosenmüllers.

[4]) M. f. M. 1899. N. c. 3 ff.

[5]) H. Riemann, Handbuch II 3, Seite 24.

[6]) Vgl. A. Horneffer a. a. O., S. 65 ff.

geistlichen Symphonien von Hammerschmidt[1]), die Schützsche Anlage beibehalten und sich mit zwei Begleitinstrumenten begnügen, zeigen die späteren Werke Rosenmüllers eine große Vielgestaltigkeit der Formen. Interessant ist die Art wie R. die Liedform behandelt. Obwohl er noch mehrstimmig schreibt, ist eine Vereinfachung der satztechnischen Struktur zu beobachten, und es ist durchaus möglich, die Lieder einstimmig mit B. C. auszuführen, wenngleich vom Komponisten keine diesbezüglichen Angaben existieren. Die Verwendung des Liedes im neuen Stil ist vor allem in seinem »Dialogi« interessant. Der Dialog zeigt auch hier eine der Solokantate sehr verwandte Entwicklung. Allerdings ist zu beachten, daß sie zwar an einigen Stellen[2]) wieder auf die Kantate zurückführt, daß aber der Hauptzug nach einer stärkeren Betonung des dramatischen Elementes hinneigt, die zum Oratorium führt. Über diese wichtige Teilung der Entwicklung, die für die Formen gerade gegen Ende des Jahrhunderts sehr wichtig wird, haben Riemann und Schering gehandelt, worauf hier verwiesen sei.[3])

Da die handschriftlich überlieferten Werke nicht datiert sind, so kann nicht ohne weiteres bestimmt werden, ob die uns bei Rosenmüller entgegentretenden Formen und Formverbindungen von ihm ausgehen. Jedenfalls können wir aber die Erweiterung der Instrumental-Partien ihm zuschreiben, da sie ganz im Sinne dessen sind, was Nef an den freien Eröffnungssätzen der Sonata da camera feststellt. Die Mehrteiligkeit, die in den Sinfonien der Suiten bei Rosenmüller erstmals zu beobachten ist, tritt in den Sinfonien der Vokalwerke zwar noch nicht als Dreiteiligkeit der Form auf, dagegen ist die in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts stets einheitliche, von einem Motiv aus entstandene Sinfonie auf die Zweiteiligkeit erweitert. Diese Einführung der zweisätzigen Einleitungspartie ist für die Folgezeit die Regel, soweit sie nicht schon zur dreisätzigen Sinfonie[4]) erweitert wird. In der Regel wird die Sinfonie durch einige wenige Akkorde im Adagio eingeleitet, auf die ein bewegtes »lose gefügtes« Allegro folgt. Horneffer nimmt aus der Verwandtschaft der instrumentalen Einleitungspartien der »Kantaten« mit den Sonaten von 1682 für diese Werke die letzte Periode des Meisters in Anspruch.

---

[1]) Vgl. weiter oben.
[2]) Bei M. Weckmann und besonders bei D. Buxtehude.
[3]) Vgl. H. Riemann, Handbuch II, 3, Seite 37 ff.
Vgl. A. Schering, Gesch. des Oratoriums. Seite 150 ff.
[4]) Durch die Wiederholung des ersten Teiles (Rondoform).

Der Vergleich dieser Werke mit datierten Kantaten aus dieser Zeit[1]) bestätigt die Wahrscheinlichkeit dieser Annahme. Die Tatsache aber, daß es sich hier um reife Werke des Meisters handelt, bestärken uns ebenfalls in der geäußerten Vermutung. Hier können wir die Zusammenfassung aller bisher beobachteten Formelemente in einer Gesamtform konstatieren. Dabei ist nicht etwa wie in der ersten Jahrhunderthälfte das ariose Element mit dem rezitativischen noch verbunden, sondern beide Formelemente sind geschieden und sind gegensätzlich einander gegenübergestellt.

Rosenmüller hat die Form der Sinfonie erweitert und damit dieser Form eine ganz neue Bedeutung gegeben. Wenngleich die einzelnen Sätze auch an Ausdehnung noch verhältnismäßig klein sind, so sind doch alle Eigenheiten der Sinfonie des 18. Jahrhunderts, was die Anordnung der Sätze anbetrifft, in seiner Form schon vorhanden. Das Wichtige ist, daß hierbei eine bisher einheitliche Form in gegensätzliche Teilsätze gegliedert wird, die einander gegenübergestellt werden. Die Sinfonie steht bei Rosenmüller als eine Form, die mehrere Formen von verschiedenen, zugleich gegensätzlichen Charakteren zu einer Gesamtform zusammenschließt, erstmals da.

Für die Entwicklung des geistlichen Konzerts ist, abgesehen von den angeführten Beispielen während der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, im allgemeinen eine stilistische Gleichheit der Vokal- und Instrumentalmelodien charakteristisch. Allmählich bildet sich aber die Instrumentalmelodik als ein dem Vokalen gegenüberstehendes Neues aus. Aus dem einheitlichen ariosen Satz für eine oder mehrere Singstimmen entwickelt sich allmählich (vor allem durch die Entwicklung des Liedes unterstützt) die Arienform. Gleichzeitig wird der rezitativische Gesang in festere Formen gebannt. Diese Ausbildung dauert bis gegen Ende des Jahrhunderts. Der alte einheitliche, zwischen Arioso und Rezitativ gehaltene Gesang wird vor allem in den Prosakompositionen jedoch noch lange weitergepflegt, nachdem die Trennung der einzelnen Stile — Arienstil und Rezitativstil — durchgeführt ist. Die Verbindung von Arie und Rezitativ zu einer neuen Form, wobei eine Einbeziehung weiterer Formen nicht ausgeschlossen ist, sehen wir als die eigentliche Kantate an. Die Beschränkung dieser Form auf Arie und Rezitativ für eine Singstimme mit vorausgehender Sinfonie ist die Solokantate. Neben

[1]) Bes. mit solchen von norddeutschen Kirchenkomponisten (Buxtehude u. a.)

dieser Kantatenform wird die Form, die wir als geistliches Konzert kennen lernten, beibehalten. Um eine Verwechslung zu vermeiden und den Begriff Kantate eindeutig anwenden zu können, nennen wir die andere Form (wie bisher) geistliches Konzert.

Da wir vor Rosenmüller in Deutschland eine Kantate dieser Art nirgends nachweisen konnten, so können wir Rosenmüller als den Begründer der eigentlichen Kantatenform ansehen, die alle die Formen in sich vereinigt, die noch die Bestandteile der Bachschen Kantate bilden. Da die Vokalwerke erst noch der Veröffentlichung bedürfen, so müssen wir vorläufig die Frage noch offen lassen, ob Rosenmüller in allen Kantatenkompositionen die neue Form anwandte. Die Herausgabe der geistlichen Vokalkompositionen [1]) von Rosenmüller dürfte nicht nur für die Geschichte der geistlichen Kantate, sondern auch für die Entwicklung der Messe [2]) in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts wichtiges Material erschließen, das neue musikgeschichtliche Perspektiven eröffnen wird.

[1]) Vgl. A. Horneffer, Verzeichnis der Werke von J. Rosenmüller M. f. M. 1899.
[2]) Vgl. A. Horneffer, J. Rosenmüller. S. 61.

3. Kapitel.

Die Entwicklung der Solokantate mit Arie und Rezitativ.

1. Der norddeutsche Kreis.

Matthias Weckmann.

Für die Entwicklung der norddeutschen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts sind die beiden Schüler von Schütz: Matthias Weckmann und Christoph Bernhard von größter Bedeutung. Eine quellenmäßige Darstellung ihres Wirkens verdanken wir Max Seiffert.[1]) Eine Auswahl der kirchlichen Vokalwerke hat uns Seiffert in den Denkmälern deutscher Tonkunst gegeben.[2]) Die dort veröffentlichten Solokantaten bedeuten eine Vereinfachung und Klärung der bisher gepflegten Form. Die Strophenreihenform bei Weckmann ist in der Kantate »rex vortutum« Nr. 1 Seite 3 für Basso con 2 Violini klar ausgeprägt. Der Text — Str. 44, 45, 43, 48, 49 des Hymnus »Jesu, dulcis memoria«[3]) — ist strophisch aufgeteilt in der folgenden Weise:

a) Ritornell: Str. 44, Basso solo (Homophoner Satz ohne Instr.)
b) Ritornell: Str. 45, Basso solo (mit Instrumenten)
c) Ritornell: Str. 43, 48 und 49 zu einem Arioso zusammengenommen mit angehängtem Amen.

Bei verschiedenen Anklängen an Schütz (Besetzung) ist die scharfe Trennung und die klare Struktur der Einzelglieder für Weckmann charakteristisch.

Am deutlichsten zeigt die Eigenart Weckmanns und die verschiedenen Formelemente in einem Werk zusammengeschlossen die Kantate »Kommet her zu mir« für Basso solo con 5 Violini. Bemerkenswert ist hier das fünfstimmige Orchester. Die Sonate ist noch von einheitlicher Faktur. Die mehrteilige Sonatenform, die wir bei Rosenmüller erstmals beobachten, fehlt hier noch. In dem ersten Basso solo »Kommet her zu mir«

[1]) Vgl. Lit. Nachweis.
[2]) D. D. T. VI.
[3]) Vgl. Lit. Nachweis unter Bremme.

beobachten wir einen mehrmaligen Taktwechsel und Klangmalereien bei den Textworten »mühselig und beladen«. In der Art der Formbildung nach dem Sinn der Textworte geht Weckmann über Schütz weit hinaus durch eine dramatischere Gestaltung der Rezitative. Schütz deutet derartige Textstellen dem Sinn nach höchstens an, niemals dramatisch im Rezitativ aus. Die Klangmalereien in den Chorwerken von Schütz bedienen sich anderer Mittel. Besonders auffallend ist bei Weckmann der Verzicht auf die ausmalende Rezitativik bei der Wiederholung der betreffenden Textstellen. Bei den Worten »Kommet her« und »Erquicken« macht Weckmann wieder von einem reich kolorierten Satz Gebrauch zur Ausmalung des Wortsinnes. Dieser Wechsel von einfachem und koloriertem Rezitativ auf die gleichen Textworte ist ein äußerst wirkungsvolles Kunstmittel des Komponisten. Bei den folgenden Versen fällt uns auf, daß oft auch da ausgemalt wird, wo wir es nicht erwarten, und umgekehrt. Den Abschluß der Kantate bildet eine 9 Takte lange Koloratur über das Wort »Last«, während dieses Textwort kurz zuvor 3 mal unkoloriert vorkommt.[1])

Wie weit der Dialog in der Form mit der Solokantate übereinstimmt, mag der Weihnachtsdialog »Gegrüßet seist du, holdselige« Nr. 4 Seite 22, veranschaulichen. In diesem Dialog finden wir die Elemente der Solokantate wieder:

1. Tenorsolo: Engel Gabriel, Rez. mit Instrumentalzwischenspiel. Hier übernehmen die Instrumente nur beim ersten Einsatz die Motivik der Singstimme, später bringen sie nur noch selbständige und ausgesprochen instrumentale Motive.

2. Sopransolo: Maria, Arioso mit neuer, jeweils von den Instrumenten beantworteter Motivik.

3. Tenorsolo: Engel Gabriel, Fortsetzung von 1) in der gleichen Motivik.

4. Sopransolo: Maria, Arioso, ähnlich 2); die Motive der Singstimme werden wieder von den Instrumenten beantwortet.

5. Alleluja für die beiden Singstimmen mit Orchester. Hier ist die Strophenreihenform der Kantate gewahrt mit einer großen Steigerung auf den Schluß hin; jedoch ist die Arienform dem Rezitativ noch nicht gegenübergestellt. Die formale Ausprägung der einzelnen Sätze als Rezitativ und Arie tritt noch zurück. Vielmehr wird jede der beiden Personen durch eine besondere musikalische Form motivartig charakterisiert, die durch das ganze Werk jede Person begleitet.

---

[1]) Vgl. Müller-Blattau, Zum Verhältnis von Wort und Ton im 17. Jahrh. (Basler Kongreßbericht, 1925, S. 270 ff.)

Im Prinzip die gleiche Form auf die Komposition für mehrere Stimmen übertragen, zeigt der Motetto concertato »Weine nicht« Seite 58, 3 Voci con 6 Strom.

1. Einführung: Alto solo.
2. Sinfonia 1 / Alto,
3. Sinfonia 2 / Basso,
4. Sinfonia 3 / Chor- und Orchester-Schlußsatz, mit einer großen Steigerung auf das Ende zu.

Diesen Aufbau aus einem verhältnismäßig unbedeutenden Anfang in einer stetigen Entwicklung bis zur vollsten Entfaltung hat Weckmann in der Kantate »Wenn der Herr die Gefangenen« besonders meisterlich ausgeführt.

Die von der Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts her bekannte Bewegungssteigerung innerhalb einer Komposition findet sich somit auch in der gleichzeitigen geistlichen Vokalmusik als bestimmendes Kompositionselement.

b) Christoph Bernhard.

Aus dem reichen kirchenmusikalischen Schaffen Christoph Bernhards gibt uns Max Seiffert in den Denkmälern deutscher Tonkunst Bd. 6 einen Ausschnitt. Obgleich in der Seiffertschen Auswahl keine Solokantate mitgeteilt ist, können wir aus den veröffentlichten Werken ersehen, welche Rolle der Sologesang in der Vokalmusik Bernhards spielt. Auf die besondere Eigentümlichkeit des Bernhardschen Stiles hat schon Hugo Riemann hingewiesen. Der Dialog »Wahrlich, ich sage euch«[2]) nimmt in der Geschichte des Dialoges eine besondere Stellung ein.[3]) In den Chorwerken, besonders Nr. 4, »Herr, nun läßt Du Deinen Diener«[4]) für 2 Chöre und Orchester treten den großen Chor- und Orchesterpartien weit ausgeführte Solostellen gegenüber. Hierin ist noch eine unverkennbare Beeinflussung von der Schützschen Psalmenkomposition her zu sehen.

Während die Chorkantate Bernhards mit Solostücken durchsetzt ist, zeigt die Solokantate noch nicht die Weiterausbildung durch Aufnahme von Arie und Rezitativ, wie wir sie bei Bernhards Zeitgenossen beobachten konnten. Die Vertonung eines Psalmtextes (Ps. 51) »Schaffe in mir, Gott«[5]) benützt die Formelemente der Kompositionsgattung für eine oder wenige Solo-

---

[1]) H. Riemann, Handbuch d. Musikgesch. II, 3. S. 40.
[2]) D. D. T. Bd. 6, Nr. 1, S. 111.
[3]) Vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums S. 40.
[4]) D. D. T. Bd. 6, S. 142.
[5]) Vgl. K. Dr. Rieber, Deutsche geistliche Solokantaten des 17. Jhdts.

stimmen und Instrumente in der Art der »Symphoniae sacrae« von H. Schütz. Es ist manchmal dieselbe Form, die hier bei Ch. Bernhard, seinem Schüler, noch strenger und einfacher wieder auftritt. Bei den reichen Beziehungen der norddeutschen Komponisten[1]) zu England ist es sehr wahrscheinlich, daß auch das geistliche Konzert (mit ausschließlicher Beschränkung auf den Bibeltext) von dort beeinflußt wurde.

Die Melodik der Psalmkomp. (Ps. 51) steht noch auf dem Boden der bisherigen geistlichen Vokalkonzerte, in welchen eine Trennung von Arie und Rezitativ noch nicht streng durchgeführt ist. Die Psalmkomposition mit ausschließlicher Beschränkung auf das Bibelwort geht kaum über die Schützsche Form hinaus. In der Kantate »Letzte Ehren-Nachklang« zur Beisetzungsfeierlichkeit des Braunschweigischen Geh. Kammerrates Heinrich Langenbeck (gedr. 1669) ist jedoch eine eigenartige Baßbehandlung auffallend, die Hugo Riemann näher beschreibt. Die Verwendung derartiger Baßtechniken (Ostinatotechnik) ist nach Riemann auf den Einfluß des Lehrers Carissimi zurückzuführen. Wir dürfen annehmen, daß die Ostinatotechnik auf diesem Wege in die norddeutsche Kirchenkantate gelangte. Bei Dietrich Buxtehude treffen wir eine besonders charakteristische und interessante Anwendung der Ostinatotechnik. Die Psalmenkomposition übernimmt gegen Ende des Jahrhunderts immer mehr das Prinzip des Strophischen aus der vokalen und aus der instrumentalen Choralvariation. Der Stil der Konzertform von Viadana wird hier mit der Choralkomposition zu einer Form verschmolzen. Gleichzeitig wird mit der außermusikalisch bestimmten (der literarischen) Form die ihr eigene musikalische Form (Lied) in die Psalmenkomposition für Solostimmen übernommen.

Das, was wir nach den bisherigen Veröffentlichungen von Bernhard kennen, erweckt den Eindruck, daß B. in seiner Gesamthaltung noch der älteren Zeit nähersteht, als etwa M. Weckmann oder Buxtehude, die zu dieser Zeit Arie und Rezitativ bereits als fertige Kunstformen in der Kantatenkomposition verwenden. Bernhard steht den neuen Einflüssen auffallend ablehnend gegenüber.

c) Franz Tunder.

Von bestimmendem Einfluß auf Dietrich Buxtehude, den größten und vielseitigsten Komponisten des ausgehenden Jahr-

[1]) M. Seiffert, M. Weckmann und das Collegium musicum in Hamburg (Sammelbände d. J. M. G. II 1900).

hunderts, war Franz Tunder. Durch die gründlichen Arbeiten von Stiehl und Stahl,[1]) sowie durch Seifferts Neuausgabe[2]) der Vokalwerke, ist die Persönlichkeit Tunders, hinreichend bekannt. Max Seiffert hat auf die Bedeutung der kirchlichen Abendmusiken zu St. Marien in Lübeck, die durch Tunder eingeführt wurden, hingewiesen. Mit der Einführung der Abendmusiken fand die Kantate auch die ihr entsprechende und notwendige neue Musizierform; denn die Kantate im neuen Stil ist streng genommen nicht mehr eine liturgisch bedingte Kunstform. Sie ist aus der liturgischen Bindung der deutschen Messe des 16. Jahrhunderts herausgewachsen und hat sich in einer kontinuierlichen Entwicklung liturgisch wie musikalisch zu einer neuen Form umgebildet. In der Abendmusik ist die Kantate aus der Liturgie herausgenommen und hat eine eigene Pflegestätte gefunden, die ihrem Charakter entspricht. R. v. Liliencron weist in seiner grundlegenden Arbeit[3]) die Auflösung der Messe im protestantischen Gottesdienst mit liturgischen und musikalischen Indizien nach. Die gleiche Tendenz von der Messe zum Konzert innerhalb des 17. Jahrhunderts kommt auch in der großen und einzigartigen Darstellung der kirchlichen Tonkunst von C. v. Winterfeld[4]) zum Ausdruck. Dieser Zug zur Verweltlichung der kirchlichen Kunst ist jedoch keineswegs etwa nur auf die Musik beschränkt. Wir können diese Profanierung auch nicht erst mit der Kantate Neumeisters beginnen lassen, sondern müssen eine Durchsetzung der geistlichen Formen mit Elementen von der Oper her von der Mitte des Jahrhunderts an annehmen. In diesem Zusammenhang mögen parallel gerichtete Tendenzen, die sich in den übrigen Kunstgebieten vor allem in der Architektur äußern, Erwähnung finden.

Entgegen der Annahme, daß die lateinischen Gesänge im protestantischen Gottesdienst und in der geistlichen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts überhaupt verschwinden, muß festgestellt werden, daß während des ganzen Jahrhunderts alte lateinische Hymnen und lateinische Prosatexte bis zu Ende des Jahrhunderts fortwährend komponiert werden. Die Literaturgeschichte kennt sogar eine Reihe von Hymnendichtungen des 17. Jahrhunderts. Da jedoch leider erst wenige dieser Dichtungen in den umfangreichen Veröffentlichungen alter Hymnen zugänglich sind,[5]) so fehlen allerdings noch für viele Vertonungen lateinischer Hymnen

[1]) Vgl. Lit. Nachweis.
[2]) D. D. T. Bd. 3
[3]) Vgl. Lit. Nachweis.
[4]) Vgl. Lit. Nachweis.
[5]) Analecta hymnica, vgl. Lit. Nachweis.

die textlichen Quellennachweise. Das ist umso bedauerlicher, als uns manche Kompositionen lateinischer Hymnen nur mit schlechter oder fehlender Notierung des Textes überliefert sind.[1]) Franz Tunder hat, wie nach ihm Dietrich Buxtehude, solche lateinische Texte auffallend bevorzugt. Diese Hymnenkompositionen schließen sich in ihrer musikalischen Struktur mehr als die übrigen deutschen Kantatenwerke an die traditionelle Form an. Am stärksten tritt hierbei eine Reihenform in Erscheinung, die wir später bei Buxtehude wieder häufig treffen. Die einzelnen Strophen sind dabei ohne strenge Gliederung aneinander gereiht. Jede Strophe zerfällt wieder in mehrere, meist durch Instrumentalzwischenspiele fortgesponnene und verknüpfte Einzelglieder. Verschiedene Thematik und Taktwechsel heben die Strophen gegeneinander ab. Dagegen verharren aber derartige Kompositionen noch am längsten im Stile Viadana's, d. h. die Melodik hält sich zwischen Arie und Rezitativ. Von dieser Art sind uns in Seifferts Denkmälerband 4 Kompositionen für 1 Solostimme in der einheitlichen Form überliefert.

1. »Salve coelestis pater«,[2]) Solokant. f. Basso solo con Viol.

2. »O Jesu dulcissime«,[3]) B.solo con 2 Viol.

3. »Salve mi Jesu«,[4]) Contralto solo con 5 Viol. Hier allerdings treffen wir ausgedehntere rezitativartige Partien an, die mit Gesangspartien im freien Arioso mit Orchesterbegleitung wechseln.

4. »Da mihi, Domine«,[5]) Basso solo con 5 Viol.

Interessant sind neben den lateinischen Werken Tunders Beiträge zur Arienform. »Ein kleines Kindelein«,[6]) Symphonia, Aria (Sop. solo con 5 stromenti) ist eine einfache Form, wie wir sie bei Buxtehude häufig finden. Streng genommen ist es nur eine große Liedform. Die Arie hat im 2. Teil Instrumentalzwischenspiele, die die Motive der Singstimme wiederholen. Die Arie »Ach Herr, laß Deine lieben Engelein«[7]) zeigt denselben Aufbau wie Nr. 10.:

a) Symphonia

b) Aria Soprano solo »Ach Herr«

---

[1]) Vgl. mein Vorwort zu: Deutsche geistliche Solokantaten des 17. Jhdts. Beilagen zur Inaug. Dissertation.

[2]) D. D. T. Bd. 3, Nr. 1, S. 1.

[3]) Ebenda. Nr. 2, S. 4.

[4]) Ebenda. Nr. 3, S. 8.

[5]) Ebenda. Nr. 4, S. 14.

[6]) Ebenda. Nr. 10, S. 98.

[7]) D. D. T. Bd. 3.

c) Symphonia 2
d) Aria 2, »Alsdann vom Tod«.

Die Choralbearbeitung Tunders »Wachet auf« für Canto solo con 3 Viol.[1]) ist eine Choral-Cantusfirmusarbeit. Die erste Strophe erinnert an die bei Schütz erstmals angetroffene Choralsymphonie mit Cantus firmus: »Erbarm Dich mein.« In der 2. Strophe wird ein (bei Buxtehude noch weiter ausgeführter) neuer Typus der Choralarbeit der »Corale concertato« angewandt, auf den Hugo Riemann bei Buxtehude aufmerksam macht,[2]) ohne jedoch das entsprechende frühere Vorbild Tunders zu erwähnen. Das Neuartige dieser Choralbearbeitung ist, daß der Komponist sich nur im Anfang des Motives bedient, dann aber die Choralmelodie frei weiterspinnt. Ebenso zeigt die Choralkantate »An Wasserflüssen Babylon«, daß die schon bei Schütz angeführte Form der Choralsymphonie während des ganzen Jahrhunderts lebendig bleibt, wenn sie auch nur vereinzelt auftritt. Neben der großen, durchkomponierten Choralkantate bleibt deren einfachere Form bestehen: Kurzes Instrumentalvorspiel für mehrstimmiges (meist 5st.) Orchester, der Choral teils als Cantus firmus teils koloriert vollständig als Strophenlied behandelt. Die interessanten Formen der Chorkantate und Chorarien können wir hier nicht genauer besprechen, da sie außerhalb unseres Themas liegen. Für die Beziehung der Chorkantate Tunders zu den Chorkantaten Buxtehudes und Bachs wären aber gerade diese Werke besonders aufschlußreich und verdienten eine eingehendere Untersuchung.

Dietrich Buxtehude.

Die umfassendste Darstellung des größten Meisters der Kirchenmusik um 1700 verdanken wir André Pirro.[4]) Von dem reichen kirchenmusikalischen Wirken Buxtehudes haben uns Spitta und Seiffert eine Auswahl gegeben. Der Ausschnitt aus dem Vokalschaffen, den uns Seiffert gibt, ist jedoch nicht geeignet, die Bedeutung B.'s. für die Entwicklung der Solokantate darzutun. Es mußte daher unsere erste Aufgabe sein, die in Frage kommenden Werke für eine oder mehrere Solostimmen zugänglich zu machen.[5]) Nach der Veröffentlichung dieser Werke in der Gesamtausgabe wird eine neue Seite des Buxtehudeschen

[1]) Ebenda. Nr. 12, S. 107.
[2]) H. Riemann, Hdb. d. Musikgesch. II. 3, S. 33.
[3]) D. D. T. Bd. 3, Nr. 13, S. 110.
[4]) Vgl. Lit.-nachweis.
[5]) Dietrich Buxtehude (Werke) Bd. I. u. II. hg. v. musik w. Sem. d. Univ. Freiburg i. Br. unter Leitg. v. W. Gurlitt.

Schaffens bekannt. Max Seiffert sieht in Buxtehude den Meister, der die Errungenschaften seiner Vorgänger in der Kirchenmusik (auf dem Gebiet der Orgel- und Vokalkomposition) zu einer Einheit verschmilzt und den Entwicklungslauf des Jahrhunderts mit seinen Abendmusiken krönt. Die Bedeutung Buxtehudes in der Geschichte der Choralkantate und des Dialoges hat Hugo Riemann gewürdigt[1]) André Pirro hat vor allem auf die für Bach so bedeutungsvolle Motivmalerei des Meisters hingewiesen. Eine Einordnung seiner Solokantaten in die Entwicklung der geistlichen Monodie im 17. Jahrhundert ist bisher noch nicht versucht worden.[2])

Beim Vergleich der Solokantaten mit den Dialogen fällt der undramatische, zuweilen rein lyrische Charakter der Dialoge auf. Der lyrische Dialog Buxtehudes steht der Solokantate wesentlich näher als dem Oratorium.[3]) Es liegt nahe, den Text für den für die musikalische Formgebung voraus bestimmenden Faktor zu halten und dramatische Gestaltung ausschließlich bei Vertonungen von solchen Texten zu suchen, die Personen einander gegenüberzustellen und durch Rede und Gegenrede eine Handlung entwickeln. Doch finden sich wie bei Hammerschmidt, so auch bei Buxtehude Dialoge, die textlich (durch Frage und Antwort) die besten Voraussetzungen zu einer dramatisch-musikalischen Auffassung böten, wo aber der Komponist weder durch kontrastierende Einzelmotivik noch durch klare Abgrenzung der Rede der „handelnden" Personen dem Text folgend zu einer dramatischen Vertonung gelangt.

Hier wird (wie bei Schütz)[4]) nicht der Text selbst, sondern die Textauffassung des Komponisten für die musikalische Formgebung maßgebend, denn es fehlt auch bei Buxtehude nicht an Stellen, die ein hoher dramatischer Schwung auszeichnet. Außer den geistlichen Werken für eine Singstimme mit Instrumenten und Generalbaß sind demnach auch die für

---

[1]) H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3 S. 33 ff.

[2]) Auch Fr. Blume erwähnt in seiner Abhandlung „das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik" (siehe Literaturverzeichnis) die Solokantate Buxtehudes nicht.

[3]) Der lyrische Dialog findet sich schon bei Giac. Carissimi in dessen dialogischen Motetten („Felicitas beatorum", „Damnatorum lamentatio" u. a. m., vgl. A. Schering, Geschichte des Oratoriums, Leipzig 1911 S. 70—71) gleichzeitig neben dem zum biblischen Oratorium entwickelten dramatischen Dialog. Carissimis lyrischer Dialog wurde für eine Reihe deutscher Komponisten (bes. für Hammerschmidt) vorbildlich. Vgl. A. Schering a. a. o. S. 151 ff.

[4]) Vgl. Fr. Blume, a. a. O. S. 137 ff. Blume unterscheidet realistisch-dramatische und idealistisch-dogmatische Dialogtexte.

zwei Singstimmen komponierten geistlichen Konzerte und die kleinen lyrischen Dialoge für die Entwicklung der Solokantate aufschlußreich. Deswegen sollen auch die für zwei (in einem Falle sogar für drei)[1]) Singstimmen komponierten Kompositionen[2]) in unsere Betrachtung einbezogen werden, da sie häufig eine klarere Abgrenzung der Formgattungen erleichtern.

Außer (deutschen) Psalm- und Text-Abschnitten aus der heiligen Schrift kommen in den uns vorliegenden Werken lateinische (metrische und unmetrische) Texte (Hymnen und Psalmen), Strophenlieder und heterogene Textvorwürfe (Bibelsprüche und Neudichtungen) vor. Von den Textvorlagen ausgehend, gelangen wir zu folgender Gruppierung der ein- und zweistimmigen geistlichen Vokalkompositionen mit Instrumenten:

A. Prosatexte	I. Deutsche	a) Psalmen
		b) sonstige Bibeltexte
	II. Lateinische	a) Psalmen
		b) sonstige Bibeltexte
		c) übrige Texte
B. Metrische Texte	I. Deutsche	a) Psalmenumdichtungen
		b) Lieder (Neudichtungen)
		c) Choräle
	II. Lateinische	a) Psalmen
		b) Hymnen
		c) Neudichtungen
C. Heterogene Texte		Psalmen und Bibeltexte mit eingeschobenen Psalmenumdichtungen oder Liedern.

Dieser Einteilung der Werke vom Texte her stellen wir die musikalische Klassifizierung gegenüber:

A. Das durchkomponierte geistliche Konzert ohne klare Ausprägung von Arie und Rezitativ:

I. Die textinhaltlich bestimmte Gruppenform

a) Deutsche Psalmen- oder biblische Spruchkompositionen:

1. Also hat Gott die Welt geliebet Bd. I, Nr. 1, S. 10
2. Ich sprach in meinem Herzen Bd. I, Nr. 8, S. 47
3. Schaffe in mir Gott ein reines Herz Bd. I, Nr. 14, S. 96
4. Herr, nun läßt du deinen Diener Bd. II, Nr. 22, S. 39
5. Lobe den Herrn, meine Seele Bd. II, Nr. 23, S. 44

[1]) Trostlied „Jesu, meiner Freudenmeister" ist ein Dialog zwischen der betrübten Seele und Jesus. Die Worte der betrübten Seele werden von einer Sopran- und Altstimme, die Worte Jesu von einer Baßstimme gesungen.

[2]) Dietrich Buxtehude, Werke Bd. 3 herausgegeben v. K. Fr. Rieber (in Vorbereitung).

6. Ich bin die Auferstehung und das Leben Bd. II, Nr. 25, S. 60
7. Ich bin eine Blume zu Saaron Bd. II, Nr. 26, S. 66
8. Mein Herz ist bereit Bd. II, Nr. 27, S. 74
9. Herr, ich lasse dich nicht Bd. III, Nr. 31, S. 21

b) Lateinische Psalmen- oder biblische Spruchkompositionen

1. Lauda anima mea Bd. I, Nr. 9, S. 57
2. O clemens, o mitis, o coelestis pater Bd. I, Nr. 10, S. 65
3. Sicut Moses exaltavit serpentem Bd. I, Nr. 15, S. 101
4. Jubilate Domino Bd. II, Nr. 19, S. 19
5. Dixit Dominus Domino meo Bd. II, Nr. 21, S. 27

c) Lateinische Hymnen (B II genähert)

1. Fallax mundus Bd. I, Nr. 3, S. 17
2. O dulcis Jesu Bd. I, Nr. 11, S. 71
3. Jesu dulcis memoria Bd. III, Nr. 34, S. 51
4. O lux beatatrinitas Bd. III, Nr. 38, S. 76
5. Salve Jesu Bd. III, Nr. 40, S. 86

II. Die über ostinaten Bass gebaute Ciaconaform

1. Herr, wenn ich nur dich hab 1. Faßg Bd. I, Nr. 6, S. 35
2. Quemadmodum desiderat cervus Bd. II, Nr. 24, S. 54
3. Laudate pueri Bd. III, Nr. 35, S. 59
4. Liebster, meine Seele saget Bd. III, Nr. 36, S. 65
5. Jesu, dulcis memoria (für Alt, Tenor und Baß unveröffentl.

B. Die strophischen Formen

I. Die Liedarie mit instr. Vor- und Nachspiel

1. Entreißt euch, meine Sinnen Bd. I, Nr. 2, S. 15
2. Was mich auf dieser Welt betrübt Bd. I, Nr. 17, S 113
3. Wenn ich Herr Jesu habe dich Bd. II, Nr. 20, S. 25
4. O wie selig Bd. III, Nr. 39, S. 83

und die in den Kompositionen der Gruppe C I enthaltenen Liedarien.

II. Die mehrstrophig auskomponierte Arien-Reihenform

1. O fröhliche Stunden Bd. I, Nr. 12, S. 77
2. O Gottes Stadt Bd. I, Nr. 13, S. 84
3. Nun freut euch, ihr Frommen Bd III, Nr. 37, S. 69
4. Wo ist denn mein Freund geblieben (Dialog) Bd. III, Nr. 41, S. 93
5. Trostlied Jesu, meine Freuden Meister (Dialog f. 3. Singst. unveröffentl.)

III. Die vokale Choral-cantus-firmusbearbeitung

Gen Himmel, zu dem Vater mein Bd. I, Nr. 4, S. 23

IV. Der Contrapunctus

„Fried- und Freudenreiche Hinfarth des alten großgläubigen Simeons" Mit Fried und Freud ich fahr dahin (1674) Bd. II, Nr. 28, S. 85

C. Die ausgebildete Solokantatenform mit Arie und Rezitativ

a) Psalmen- oder biblische Spruchkompositionen (Prosatexte)
1. Singet dem Herrn Bd. I, Nr. 16, S. 108

b) Kompositionen über heterogene Texte (Prosa und metrische Texte)
1. Herr, auf dich traue ich (Ps.) Bd. I, Nr. 5, S. 29 mit eingeschobener Liedarie „Jesu, ich bin blind von Sinnen"
2. Herr, wenn ich nur dich habe (2. Faßg.) B. I. Nr. 7, S. 38 mit eingesch. Liedarie „Wenn ich Herr Jesu habe dich"
3. Drei schöne Dinge sind Bd. III, Nr. 29, S. 10 mit mehrstrophig auskomp. Arien „Schönste Geschöpfe"
4. Fürchtet euch nicht Bd. III, Nr. 30, S. 18 mit eingesch. Liedarie „O Gnadenreiches Leben"
5. Ich halte es dafür Bd. III, Nr. 30, S. 18 mit mehrstrophig auskomp. Arien „Was quälet mein Herz"
6. Ich suchte des Nachts Bd. III, Nr. 33, S. 41 mit mehrstrophig auskomp. Arien „Ich durch den Sündenfall Verfluchte"

c) Kantatenform über metrische Textvorlage
Jesu, meine Freud und Lust Bd. II, Nr. 18, S. 10

Der Vergleich der beiden Gruppierungen miteinander ergibt eine nicht zu verkennende Gesetzmäßigkeit in der Textbehandlung. So sind die deutschen und lateinischen Prosatexte fast ausschließlich in der Form A I komponiert. Die Vertonungen lat. Hymnen (der Form A I) streben einer ihrem textlichen Aufbau entsprechenden mehrstrophigen Arienreihenform (B II) zu. Von je einer Ausnahme abgesehen [1]) ist die ausgesprochene Kan-

[1]) „Singet dem Herrn" Bd. I, Nr. 16, S. 108 (Psalmtext) ist nicht als Spruchkomposition (Form A I) sondern als eigentliche Solokantate mit kontrastierenden Arien und Rezitativen geschrieben. In der Kantate „Jesu meine Freud und Lust" Bd. II, Nr. 18, S. 10 ist die Form B II gesprengt und durch Einschub eines Accompagnato-Rezitativs „Jesu, meine Seligkeit" S. 15 zur Form C erweitert.

tatenform bei Kompositionen über heterogene Texte zu finden, wenn wir auch keineswegs übersehen wollen, daß Buxtehude innerhalb der unter A I zusammengefaßten Gruppe durch scharfe Abgrenzung der einzelnen Glieder und durch kontrastierende Gegenüberstellung rezitativischer und arioser Partien zu einer C I nahestehenden Gesamtform gelangt.[1]) Wenn die Prosatexte nicht immer als Rezitative bezw. die metrischen Texte noch nicht als Arien vertont werden, so liegen die Gründe dafür nahe. Die durch den polyphonen Stil erreichte Formgebung der Motette und des geistlichen Konzerts hemmte den Siegeslauf des Rezitativs in der deutschen geistlichen Kantatenkomposition während des ganzen 17. Jahrhunderts und noch lange darüber hinaus.[2]) Der Verbreitung der Arie innerhalb der deutschen Kirchenmusik stand außer der zu Beginn des Jahrhunderts in höchster Blüte stehenden motettischen Schreibart die der Orgelkunst entstammende vokale Choral-cantus-firmus-Bearbeitung im Wege. Davon abgesehen hat die sich hier erst entwickelnde homophone, rhythmisch-symmetrische Schreibart gegen den gleichzeitig hochentwickelten polyhonen linear-kontrapunktischen Stil durchzusetzen.[3])

Beim Aufkommen der neuen geistlichen Solokantate handelt es sich nicht nur um das Ablösen einer bisherigen durch eine neue Kompositionsform, sondern es beginnt hier der erst in der Klassik seinen vorläufigen Abschluß.[4]) findende Kampf zwischen dem linear-kontrapunktischen und dem klassisch-liedmäßigen Stil. Darum darf es nicht überraschen, daß Buxtehude in den Spruchkompositionen (A I) selbst bei keimhafter Motivbildung, „linear-melodischer" fließender Fortspinnung und kontrapunktischer Verknüpfung (Imitation) zu ebenmäßigen Gesamtwirkungen gelangt, die der ausgesprochenen Solokantatenform (C I) sehr nahe kommen. Doch unterscheiden sich die Werke dieser Art nicht nur technisch sondern auch wesensmäßig noch von

---

[1]) In dem eben erwähnten Psalm „Singet dem Herrn" ist die Form C tatsächlich erreicht.

[2]) Das Rezitativ der Frühwerke J. S. Bachs steht den ausdrucksvoll deklamierenden Ariosopartien Buxtehude noch wesentlich näher als dem Opernrezitativ seiner Zeitgenossen.

[3]) Auch im Lebenswerk J. S. Bachs hat der „klassisch-liedmäßige Melodiestil" noch keineswegs den „linear-kontrapunktischen" verdrängt Vgl. E. Kurth, Grundlagen des linearenKontrapunkts. 1922.

[4]) Daß es sich bei dem Sieg des „rhythmisch-symmetrischen" Stils in der Klassik keineswegs um einen endgiltigen Abschluß handelt, beweist die „lineare" Schreibart in der modernen Musik.

dem Formschema der Kantate des 18. Jahrhunderts (Neumeisterkantate. [1]) Zunächst fällt gerade das Fehlen einer bestimmten regelmäßig wiederkehrenden (schematischen) Form auf. Eine Form als Norm existiert unter den zur Gruppe A I zusammengefaßten Werken noch nicht. Damit haben wir den wichtigsten Unterschied zwischen den geistlichen Konzerten des ausgehenden 17. Jahrhunderts und den Solokantaten des 18. Jahrhunderts genannt. Auch selbst da, wo der Komponist ariose und rezitativische Partien scharf gegeneinander abgrenzt und den Kontrast im Gesamtaufbau als Mittel zum Zweck verwertet, bestimmt einzig die persönliche Textauffassung des Komponisten die nach dem Textgehalt gestaltete Form. Grundsätzlich ist die Kompositionsweise noch die gleiche wie bei Schütz. [2]) Nur die technischen Ausdrucksmöglichkeiten sind zum Teil mannigfaltiger geworden.

In den unter A genannten Werken finden sich folgende formgebende Stilmomente:

I. Einzelmotivik:

a) deklamatorisch-syllabisch, melodisch, keimhaft wachsend, wortgezeugt (Ursprung: Greg. Choral und polyphone Chormusik.)

b) melismatisch-ornamental, keimhaft wachsend, wortgezeugt. (Ursprung: Greg. Choral)

c) malerisch, bildhaft sprechend, sinnbezogen im übrigen wie b

d) affektgeladen, ausdrucksbetont, rhythmisch-melodisch, im übrigen wie c. (Ursprung: Ital. Kammerkantate und Oper)

e) sprechrezitativisch, melodiearm, sprungweise fortschreitend, akzentbetont, wortgezeugt. (Ursprung: Ital. Kammerkantate und Oper: Seccorezitativ)

f) rein musikalisch, rhythmisch-melodisch, akzentbetont. (Ursprung: Instrumentalmusik: Tanz)

---

[1]) Anstelle der Bibelverse und Liedstrophen bilden schematisch zugeschnittene Neudichtungen die textlichen Vorwürfe, die als unmelodisches Sprechrezitativ und undeklamatorische Da capo-Arien kmoponiert werden. Ueber die Kantatendichtungen Erdmann Neumeisters vgl. A. Schweitzer, J S. Bach S. 83 ff. u. H. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 3 S. 71 ff.

[2]) Vgl. Fr. Blume, a. a. O., S. 88 ff.

II. Fortspinnung: a) keimhaft wachsend, allmählich sich erweiternd und umbildend, gleitend, fließend.
(Ursprung: Bogenstruktur im greg. Choral)

b) gliedweise sequenzierend, verschiedene Thementeile aneinanderreihend, mit melodischem, (diastematisch-linearem) Spannungsausgleich.
(Ursprung: Lied und polyphone Chormusik, Motette)

III. Satzbau: a) textinhaltlich nach dem Empfindungsgehalt (emotional, nicht rational) gegliedert
(durch Wortdehnung, -drängung, -häufung und -wiederholung ebenmäßig)

b) rein musikalisch, schematisch, gereiht symmetrisch
(durch Wiederholung ostinater Baßthemen)
(1—7 taktig).

IV. Gesamtform: a) textinhaltlich gegliederte, symmetrische, durchkomponierte, individuelle Form (A I geistliches Konzert).

b) musikalisch, gliedweise gebaute Gerüstform (A II Ciacona).

Die strophischen Formen (B I Liedarie mit instr. Vor- und Nachspiel und B II mehrstrophig auskomponierte Arien-Reihe B III vokale Choral-cantus-firmus-Bearbeitung und B IV der Contrapunctus) weisen, sei es neben den ebengenannten, sei es als ausschließliche Strukturelemente, die folgenden Stilmomente auf:

I. Einzelmotivik: „rhythmisch-symmetrisch" geprägt (leicht schwer), mit thematischer „Konstanz"
(Ursprung: Tanzmusik)

II. Durchführung: (anstelle der keimhaft wachsenden, allmählich sich erweiternden und umbildenden, gleitenden „linear-melodischen" Fortspinnung) Thema auflösend und verflüchtigend.

III. Satzgliederung: periodisch

a) textbedingt, die Symmetrie des text-

lich-metrischen Baues wahrend
(Ursprung: Lied)

b) musikalisch bedingt, „rhytmisch-symmetrisch", harmonisch funktional (Kadenz). (Ursprung: vulgäre Tanzmusik)

IV. Gesamtform: symmetrisch geschlossen

a) Liedarie (strophisch)

b) Arien-Reihe (mehrstrophig auskomponiert) häufig als Rondo.

In den Choralbearbeitungen (B III Choral-cantus-firmus-Bearbeitung u. B IV Choral-Contrapunctus) bleiben hauptsächlich die unter A genannten Stilmomente ausschlaggebend. Die geschlossene Gesamtform ist durch Gerüstbau (des Choral-cantus firmus) erreicht. Der Choral (cantus prius factus) wird sinnbezogen und mit dem Gefühlsinhalt der Worte erfüllt, durch „affektgeladene" (aus dem Motivgut des Chorales abgeleitete) fortspinnende Zwischenglieder erweitert.[1]) Daß Buxtehude in der für eine Solostimme geschriebenen Choralbearbeitung den Choral persönlich frei interpretiert und durch ausdeutende Einschübe erweitert, überrascht bei dem Meister des ausdrucks-erfüllten monodischen Orgelchorals keineswegs.[2]) Wie frei und hemmungslos, (oft die Grenze des Erkennbaren überschreitend) Buxtehude in seinen Orgelchoralbearbeitungen den cantus firmus mit subjektivem Ideengehalt und Motivgut erfüllt, zeigt ein Vergleich unserer vokalen Choralbearbeitung „Gen Himmel zu dem Vater mein" Bd. 1, Nr. 4, S. 23 mit der Orgelchoralbearbeitung „Nun freut euch lieben Christen g'mein".[3]) Während in der Choralkantate die 9. und 10. Strophe des Lutherschen Liedes (Nun freut euch lieben Christen g'mein) durch expres-

[1]) Das „monodische Prinzip" durchbricht in der vokalen wie in der instrumentalen (lies Orgel-) Choralbearbeitung die dogmatisch strenge Form des protestantischen Chorals. Vgl. dagegen die bei H. Schütz erwähnte Choralsinfonia „Erbarm dich mein" (S. 15 ff.), die den Cantus firmus selbst unangetastet läßt. Ueber die Choralmonodie bei H. Schütz siehe Fr. Blume, a. a. O., S. 110 ff.

[2]) Buxtehude folgt hier der Tunderschen (vgl. D. D T. III) Schreibweise, die er zu einem nicht zu überbietenden Höhepunkt des subjektiv-expressiven Orgelstils führt. Auch die ausdruckserfüllte, vokale Cantus-firmus-bearbeitung findet sich bei Tunder vorgebildet.

[3]) D. Buxtehudes Werke für Orgel herausgegeben v. Ph. Spitta, neue Ausgabe v. M. Seiffert, Bd. II, I. Abtlg. Nr. 6, S. 27

sive Figuration des cantus firmus selbst und durch sequenzierende Zwischenglieder nach ihrem Ausdrucksgehalt ausgelegt werden, ist es schwer in der Orgelchoralbearbeitung die phantastisch kühne Choralbehandlung vom Ideengehalt einer bestimmten Strophe aus zu verstehen. Es scheint hier eher ein vom Textinhalt unabhängendes rein instrumentales Variationsprinzip die Form zu bestimmen. Als ein Beispiel radikaler Durchdringung des cantus firmus mit monodischen Elementen sei der Corale concertato „Wachet auf, ruft uns die Stimme" (D.D.T. XIV, S. 139) angeführt. Was Tunder in der gleichnamigen Solokantate schüchtern versucht, und was Buxtehude in der Choral-Solokantate aufgreift und weiterführt, ist hier bis in die letzten Möglichkeiten erschöpft und dürfte in seiner Art kaum zu übertreffen sein.

Der Choral-Contrapunctus „Mit Fried und Freud ich fahr dahin" Bd. II, Nr. 28, S. 85 führt den unverzierten cantus firmus normal und in der Umkehrung im Sopran und in Strophe 2 und 4 im Baß in 2 Contrapuncten und 2 Evolutionen kontrapunktisch durch. Darauf folgt ein reines Strophenlied „Muß der Tod". Es handelt sich hier nicht um eine neue, die Entwicklung der Solokantate beeinflußende Form, sondern eher um einen Beweis dafür, daß Buxtehude die alte kontrapunktische Kunst noch beherrscht, wovon er beim Tod seines Vaters durch diese Probe Zeugnis ablegt.

Auch die eigentlichen Solokantaten C I, die zwischen biblischen Prosatexten eingeschobene „madrigalische" Neudichtungen enthalten, beschränken sich im Wesentlichen auf die Stilmomente der genannten Formen A u. B I u. II. Allerdings ist dadurch die entsprechende musikalische Formgebung (Wechsel von Arie und Rezitativ) schon gewiesen. Doch beschränkt sich Buxtehude aber bei der Vertonung der Bibeltexte keineswegs auf das Rezitativ, sondern gestaltet die Prosastellen wie die oben besprochenen Spruchkompositionen der Form A I, die mit schlichten Strophenlied-Arien oder auskomponierten Arienreihen (über die eingeschobenen gedichteten Texte) abwechseln. Nach wie vor bleibt das Wort der heiligen Schrift oder an dessen Stelle ein lat. Hymnus der Vorwurf der Komposition. Die technischen Stilmerkmale der Form A I dominieren auch in der ausgesprochenen Solokantate. Neu ist die Uebereinstimmung der textlichen und der musikalischen Faktur nicht nur dem Gefühlsgehalt sondern auch der (heterogenen) Form nach. Die Abhängigkeit Buxtehudes von der Neapolitanischen Schule (Legrenzi), die H. Kretzschmar konstatiert, äußert sich

wohl in der breiten Behandlung einzelner Textabschnitten, ähnlich wie in der neapoletanischen Oper, wo in der Arie „die Fantasie bei großen Bildern zu verweilen vermag, die es erlauben, den Gehalt musikalischer Motive und Ideen nicht nur zu streifen sondern auszuschöpfen". Die Durchführung im Einzelnen und die erreichte Form entspricht jedoch nicht den italienischen Vorbildern. Im Gegensatz zu der neapoletanischen Schule, die das Rezitativ nach und nach nur als Verbindungsglied zwischen den Arien verwendet und zu immer mehr verflachenden und eines stärkeren melodischen Ausdrucks entbehrenden Uebergangsgliedern herabwürdigt, schreibt Buxtehude auch in den ausgesprochenen Solokantaten inhaltlich erfüllte Rezitative, die noch ganz dem Ideal des „Stile rappresentativo" entsprechen. Außerdem felt in den geistlichen Konzerten und Solokantaten die Da capo-Arie der Neapolitaner noch ganz. Die geringen Ansätze zur Da capo-Form bei Buxtehude halten einen Vergleich mit der klarausgebildeten italienischen Da capo-Arie nicht aus.[1] In der Komposition „o clemens, o mitis, o coelestis pater" Bd. I, Nr. 10, S. 65 wird das erste Glied, der Anruf „o clemens, o mitis, o coelestis pater" als Abschluß des ersten Teiles wiederholt. Darauf folgt ein ausdrucksvolles deklamatorisches Accompagnato-Rezitativ. Der Schlußteil ist ebenfalls von dem Anruf umschlossen, der aber musikalisch jedoch nur am Schluß mit dem Glied A der ersten Folge A B A identisch ist. In der Komposition „Eins bitt ich vom Herrn" D. D. T. XIV Nr. 2, S. 15 reiht der Komponist nach der Sonatina und dem Eingangschor (Psalm 27, 4) die als Da capo geschriebenen Strophen des Liedes (v. Chr. Weselovius) aneinander. Während nun die Strophen 1, 3 und 5 als Soloarien deutlich die Form A B A aufweisen, durchbricht der Komponist in der 2., 4. und 6. Strophe den wiederholten Da capo-Teil durch imitierend sequenzierende Fortspinnung. Außerdem handelt es sich hier um die kleine Lied-Arie, nicht um die die durch Wortwiederholung zur breiten (Opern-) Arie erweiterten Da capo- Arie der Neapolitaner.

[1]) H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal II, 1. S. 546 ff.

2. Der Süddeutsche Kreis

a) Die Nürnberger Schule

Die wichtigste Pflegestätte des geistlichen Konzertes in Süddeutschland ist Nürnberg. Seit dem Wirken Hans Leo Hasslers (1564—1612), des ersten großen deutschen Meisters, der die neuen italienischen Einflüsse dem deutschen Empfinden anglich, läßt sich in Nürnberg eine fortlaufende schulmäßige Tradition nachweisen. Die Verbindung der motettischen mit der ariosen Schreibart gelingt zuerst Johann Staden (1581—1634), dessen Verdienste um die Förderung der neuen kirchenmusikalischen Form (strophischen Konzertform) bereits gewürdigt wurden. Sein Sohn Sigmund (1607—1655) schreibt eine „Seelenmusik trostreicher Lieder" (1644) und bereichert Hasslers „Psalmen und Lieder auf die gemeynen Melodeyen" durch neue Lieder. Johann Stadens Schüler, Johann Erasmus Kindermann (1616—1655), der 1635 in Venedig weilte, verdanken wir eine große Zahl geistlicher Gesänge[1]), unter welchen die „musikalische Friedensfreude" (1650) für 2 Vokalstimmen mit 3 Instrumenten hervorragt. Georg Kaspar Wecker verdient als Schüler Kindermanns und Lehrer Johann Kriegers und Johann Pachelsbels Erwähnung mit seinen „18 geistlichen Konzerten 2—4 Vokalstimmen und 5 Instrumenten ad libitum auf die Festtage des ganzen Jähres" (1695).

Außer den eben erwähnten Komponisten und den noch zu besprechenden Werken von Johann Philipp Krieger kommt für die Entwicklung der Kantate noch ein zweiter Kreis von Komponisten in Betracht, deren Wirken mit Johann Philipp Kriegers Schaffen zeitlich zusammenfällt. Max Seiffert gibt uns in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern (Bd. VI, 1) eine Auswahl ihrer kirchlichen Vokalwerke. Die Kompositionen dieser Gruppe beschränken sich jedoch in der Hauptsache auf die Form der Chorkantate mit Orchester.

Auf die Wichtigkeit der Nürnberger Komponisten für die Entwicklung der Arie haben wir schon oben hingewiesen. Außerdem haben Carl von Winterfeld und Hermann Kretzschmar ausführlich die Stellung Nürnbergs in der Geschichte der geistlichen Vokalkompositionen behandelt. Ob aber darüber hinaus diese Komponisten die Entwicklung der Solokantate be-

[1]) Ausgewählte Werke Kindermanns gaben heraus: F. Schreiber D. T. B. XIII und B. A. Wallner D. T. B. XXI.

einflußten, scheint nach den bisherigen Veröffentlichungen immerhin fraglich. Nach den von Max Seiffert herausgegebenen Beispielen ist die Kantatenform mit Arie und Rezitativ außer bei Johann Philipp Krieger in der Nürnberger Schule noch nicht ausgebildet worden, wenn auch ein freierer Ausbau der Kantatenform durch rezitativische und dramatische Elemente unverkennbar ist. Dagegen ist eine auffallende Bevorzugung der Doppelchörigkeit und gegensätzlicher Klangwirkungen feststellbar, die auf den Einfluß von Hans Leo Hassler, Michael Praetorius und der venetianischen Schule zurückzuführen sind.

b) Johann Philipp Krieger.

Der interessanteste Vertreter der Nürnberger Kantatenkomposition ist Johann Philipp Krieger. Von seiner Bedeutung für die Kirchenmusik und seinen zahlreichen Arbeiten für den gottesdienstlichen Gebrauch haben wir dank der grundlegenden Arbeiten[2]) von Max Seiffert ein klares Bild. Seiffert beobachtet an den Werken von J. Ph. Krieger die interessante Zwischenstellung der Formen, die für den Meister charakteristisch sind. Wie die ganze Entwicklung der Kirchenmusik im allgemeinen vorwiegend im Hinblick auf Bach und Händel gesehen wurde, so versucht auch Seiffert die Verbindung der Formen des 17. Jahrhunderts mit den Großmeistern des 18. Jhdts. Bach und Händel aufzuweisen. Allerdings muß auch Seiffert feststellen, daß von hier bis zur Ausdrucksfähigkeit und Flüssigkeit der Bach- und Händel-Arie noch ein weiter Weg ist. Tatsächlich ist die Arie, wie wir sie bisher kennen lernten, und wie sie bis zu J. Ph. Krieger üblich ist, stilistisch noch sehr viel einfacher als die uns in den Bachschen Kantaten begegnende. Es kann daher nicht genügen, die Unterschiede dieser beiden Formen aufzuweisen, es muß vielmehr die positive Seite der Lebenswerks Kriegers betont werden, die in der Weiterführung der Kantatenform des 17. Jhdts. beruht. Die letzte große und geniale Zusammenfassung und Verschmelzung aller im 17. Jhdt. gepflegten Formen finden wir erst in den Kantaten- und Oratorienwerken von J. S. Bach. Das ist auch der Grund, weshalb die Musikgeschichte des 17. Jhdts. stets mehr oder weniger als ein Weg zu dem Höhepunkt Bach betrachtet wurde. Aus dieser Einstellung mit der einseitigen Blickrichtung über die zur Diskussion stehenden Werke hinaus auf ein weiteres Ziel

[1]) Weitere Beziehungen zwischen der Nürnberger Schule und der italienischen Chorkunst behandelt Seiffert a. a O. in der Vorrede S. 35.

[2]) D. D. T. 53 und 54.

ergab sich natürlicherweise ein Verkennen des Wertes der dieser Epoche eigenen Formen. Eine Vorstellung von dem Formenreichtum des Kriegerschen Lebenswerkes mag folgende Einteilung geben:

Seine liturgischen Stücke lassen sich nach vier Hauptgattungen gruppieren:

1) Die große Psalmenkomposition (für Solostimmen, Chor und Orchester). Diese Werke sind in Anlehnung an die Psalmenkomposition in entsprechender Besetzung wie bei Schütz entstanden.

2) Die Komposition von Psalmen- und anderen Bibeltexten für Solostimmen mit oder ohne Beteiligung der Instrumente. Diese Komposition schließt sich an den Stil von Viadana's Kirchenkonzerten und deren deutsche Nachbildungen an. Diese Form ist von einheitlicher Struktur ohne besondere Ausbildung der Arie.

3) Die Choralkantate. Hier finden wir die bei Scheidt gepflegten Formen auf die Chorkomposition übertragen. Eine Bevorzugung der Solostimmen ist nicht zu beobachten.

4) Die Kantate über Texte, die strophische Umdichtungen von Bibelstellen sind, mit oder ohne originale biblische Prosatexte. Diese Kantatenform stellt eine Verbindung der früher häufig gepflegten Form Viadana's mit der in der Zeit geläufigen Arienform dar. Diese Verknüpfung ist für die Zeit Kriegers charakteristisch.

Außer diesen von Seiffert veröffentlichten Werken ist uns eine Anzahl von Arien erhalten. Diese mögen in verloren gegangenen Kantatenwerken eingefügt gewesen sein in der Art der unter 4) genannten Werke.

Wichtig ist zu beachten, daß die in Norddeutschland zu so großer Blüte gelangte Vertonung von biblischen Texten (meist Psalmen oder hohes Lied) auch in Süddeutschland ihre Ausbildung hat. Wieweit diese Art der Psalmenkomposition (für eine oder mehrere Singstimmen) sich aus der traditionellen Kompositionsweise (von Viadana über Prätorius und Schütz) herausentwickelte und wieweit sie von der Form des englischen Anthem beeinflußt ist, kann vor einer genauen Sichtung letzterer nicht entschieden werden. Doch ist nach dem wenigen, was wir über die Beziehungen des englischen Anthem zu der deutschen Psalmenkomposition wissen, die Uebereinstimmung der Formen auffallend. In England wird jedoch die Komposition von Bibeltexen ohne eingeschobene Arien über gedichtete Texte

auch noch später gepflegt. Wir können bei den allgemein sehr regen Beziehungen der norddeutschen Komponisten zu England auf einen Einfluß von der englischen Vokalmusik (Anthemkomposition) auf die deutsche Kirchenkantate schliesen. Die größte Entfaltung dieser Form hat Purcell gebracht. Die Vertonung der Prosabibeltexte in England und die Bevorzugung dieser Kompositionsart bei den norddeutschen Kirchenkomponisten mag auch ein Grund dafür gewesen sein, daß die italienischen Formen (Arie und Rezitativ) sich erst ganz allmählich in deutsche Kantatenkomposition über biblische Texte einbürgerten.

Während beispielsweise in einer ausgesprochenen Solokantate „O Jesu, Du mein Leben" (Seiffert: 54 Nr. 5 S. 62) für Altmit Violine und Viola da Gamba von einer ausgeprägten Arienform noch nicht die Rede sein kann, können wir eine strenge Berücksichtigung der Strophen beobachten. Die zwischen die einzelnen Textlieder eingeschobenen Instrumentalzwischenspiele machen eine zusammenhängende kompakte Melodik durch die Fortspinnung und Verknüpfung der einzelnen Motive der Singstimme unmöglich. Die Kantatenform mit dazwischengestellter Arie liegt also hier zwar noch nicht vor. Dagegen spielt die Arie in seiner Kantatenkomposition überhaupt (also nicht auf die Solokantate beschränkt) eine dominierende Rolle. Für Kriegers Bedeutung ist die Vertonung von biblischen Texten mit dazwischengestellten Arien charakteristisch. So stellt die Kantate (Seiffert Nr. 2, Seite 24 „Singet dem Herrn" a 4 Voc. 6 instr.) eine typische Form der Kriegerschen Kantate dar: Der Einleitungsteil „Singet dem Herrn" ist ein Chorsatz mit Instrumenten. Darauf folgen 4 Arien mit jeweiligen Ritornellen. Den Abschluss des Ganzen bildet die Wiederholung des Eingangchores. Eine ähnliche Form können wir bei Krieger in mehreren Kompositionen beobachten. So interessant die Unterscheidungen dieser Varianten eines Formtypus an sich sein mögen, so ist es hier nicht möglich, darauf näher einzugehen, da es sich nicht um eigentliche Solokantaten handelt. Wir können vielmehr von einer Beeinflußung der Chorkantate durch die Elemente der Solokantate sprechen. Bei Krieger ist die Arie der formgebende Faktor geworden.

Eine weitere Entwicklungsstufe der Solokantatenform ist in der Weglassung der Chorpartien als Einleitungs- oder Schußsatz zu erblicken. Bei der Solokantate übernehmen dann die Instrumente diese Sätze. Als Beispiel mögen hier zwei derartige Formen einander gegenübergestellt sein:

1) Chorkantate „Singet dem Herrn" für 4 Voc. 6 Instr.
   a) Chorsatz 1. „Singet dem Herrn" und Chors. 2. „Singet und lobet seinen Namen".
   b) Aria 1 Canto: „Du gehst für mich dahin" und Ritornell.
   c) Aria 2 Alto: „Dein Hingehen in den Tod" und Ritornell.
   d) Aria 3 Tenore: „Du hast mir Deinen Geist" und Ritornell.
   e) Aria 4 Basso: „Mein Jesu, gib Du mir" und Ritornell.
   f) Chorsatz ut supra.

2) Solokantate „Heut singt die werte Christenheit" ad 2 Voc., 2 Violin., Tromba. (Seiffert Nr. 6 Seite 75).
   a) Einleitung für 2 Singstimmen ohne Instrumenten (noch an den Chorstil erinnernd).
   b) Ritornell / Canto solo
   c) Ritornell / Basso solo
   d) Einleitung wiederholt
   e) Halleluja für 2 Singstimmen mit Orchester. (Ebenfalls noch an den Chorstil erinnernd).

Eine andere Förderung der Solokantatenform ist an zwei weiteren, besonders charakteristischen Beispielen zu beobachten. Hier wird das Rezitativ in die eben besprochene Satzfolge eingefügt und dem liedmäßigen Teil, der Arie oder dem Arioso gegenübergestellt. Diese Form mag als die letzte Stufe der Kantatenform des 17. Jhs. gelten.

1) „Träufelt, ihr Himmel, von oben" (1696)
   (Solokantate)[1])
   a) Instrumentaler Einleitungsteil
   b) Arioso mit Instrumentalzwischenspielen (Motivwiederholung)
   c) Rezitativ / Arioso
   d) Arioso wie bei b)
   f) Schlußsatz: Lied mit Orchesterbegleitung (Arienmelodik mit akkordlichem Satz).

Dieser Abschluß durch das Lied mit Orchester ist hier besonders bemerkenswert.

2) „Herr, auf Dich traue ich".
   (Solokantate[2])
   a) Einleitungsteil: Singstimme mit Ochester im Chorstil
   b) Rezitativ: „Denn Du bist mein Fels"

---

[1]) D. d. T. 53 S. 181
[2]) ebenda: S. 187

c) Arioso: „Denn Du bist meine Stärke"
d) Rezitativ: „Herr sei mir gnädig" secco, accompagnato, secco
e) Arioso: „Mein ist vergessen im Herzen"
f) Arioso: „Ich aber hoffe"
usw. Wechsel von Rezitativ und Arioso.

Den Schluß bildet ein instrumental-vokales Alleluja in der Art von a).

Dieselbe Bereicherung der Form läßt sich durch weitere Werke noch nachdrücklicher bestätigen, wie:

„Der Herr ist mein Hirte"[1])

„Wo willst Du hin?"[2]) — auch dadurch interessant, daß in der Choralvariation die Aria als einstimmig nur vom B. C. beigleitetes Lied die Form bestimmt.

„Sage mir, Schönste, wo soll ich dich finden?" 2 Voc., 2 Violin — zeigt eine weitere Steigerung dieser Form.

3. Die Thomaskantoren.

Als erster Thomaskantor, der die Entwicklung der Solokantate entscheidend beeinflußt, ist Johann Hermann Schein (Thomaskantor 1616—1630) zu nennen. Sein Nachfolger Tobias Michael[3]) (Thomaskantor 1631 - 1656) pflegt wohl die Arienform, kommt aber nach dem bisher von ihm Bekannten für die Entwicklung der Solokantatenform kaum in Frage. Dagegen ist sein Stellvertreter, Johann Rosenmüller (1651—1655) einer der wichtigsten Förderer der geistlichen Solokantate im 17. Jahrhundert. Von Sebastian Knüpfer (Thomaskantor 1657—1676), Johann Schelle (Thomaskantor 1676—1701) und Johann Kuhnau (Thomaskantor 1701—1722) sind bisher noch keine Solokantaten veröffentlicht worden. Die in dem hauptsächlich den beiden letztgenannten Komponisten gewidmeten Denkmälerband[4]) mitgeteilten Kompositionen verraten ein starkes Hinneigen zu Chor- und Orchesterklangwirkungen. Von ihnen werden die zuerst durch Hassler und Praetorius von Italien übernommenen Einflüsse der konzertierenden Motette weitergepflegt. Die Gründe für die auffallende Bevorzugung der Chorkantate und die über-

[1]) D. d. T. 53 S. 129
[2]) ebenda: S. 249
[3]) Tobias Michaels „Musikalische Seelenlust" (2. Teil 1637) enthält interessante Beispiele der damaligen Gesangstechnik (Diminutionstechnik), die wahrscheinlich auch von den Thomanern gepflegt wurde.
[4]) D. d. T. Bd. 58 und 59.

raschende Vernachläßigung der ausgesprochenen Solokantate mögen wohl einerseits in der alten und hochstehenden Tradition der Thomasschule (Motettenkunst des 16. Jhdts.) und anderseits in dem vorgeschriebenen und bestimmten Aufgabenbereich des Kantors und den Gesangs- und Chorverhältnissen der Schule zu suchen[1]) sein. Für die Weiterentwicklung der Chorkantatenform sind die Werke dieser Komponisten vor allem als eine der wichtigsten Quellen der Bachschen Chorkantatenform wegen der hier erfolgten Verquickung der konzertierenden Motettenform mit neuen Stilelementen von größter Bedeutung. Die Solokantate J. S. Bachs dagegen dürfte jedoch kaum durch seine Vorgänger im Thomaskantorat vorbildlich beeinflußt worden sein. Von der noch ganz liedmäßigen Da capo-Arie Kuhnaus bis zur Bachschen Solokantate ist noch ein weiter Weg![2]).

---

[1]) Vgl. A. Schering, „Ueber die Kirchenkantaten der vorbachischen Thomaskantoren" Bachjahrbuch 1912; und dessen Musikgeschichte der Stadt Leipzig Bd. 2.

[2]) Kuhnau galt s. Zt. als der bedeutendste und hartnäckigste Gegner der Oper, weil er befürchtete, daß ihre Bestandteile (Da capo-Arie und Rezitativ) in die Kirchenmusik eindringen würden. Doch vermochte auch er nicht die Entwicklung aufzuhalten. Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach II, 162 ff; A. Schweitzer J. S. Bach S. 82; S. Richter; eine Abhandlung Joh Kuhnaus M. f. Mg. 1902 R. Münnich, Kuhnaus Leben S. I. M. G. III, 516 ff.

Lebenslauf.

Ich, Karl Friedrich Rieber, Sohn des Finanzsekretärs Karl Ludwig und seiner Frau Amalie geb. Strohmeier, bin am 1. Juli 1903 in Lörrach geboren und bin evangelischer Konfession. Ich besuchte die Volksschule und das Gymnasium in Lörrach. 1921 erhielt ich als Schulfremder am Gymnasium in Bruchsal das Zeugnis der Reife. Darauf studierte ich an den Universitäten Basel und Freiburg, ursprünglich Theologie, später Musikwissenschaft. Außerdem hörte ich Vorlesungen über Kunstgeschichte, Philosophie, Ethnologie und Geschichte. Von meinen Lehrern weiß ich besonderen Dank den Herren Professoren Nef und Merian (Musikwissenschaft) und Joël (Philosophie) an der Universität Basel; den Herren Professoren Gurlitt (Musikwissenschaft), Dragendorff und Jantzen (Archäologie und Kunstgeschichte), Große (Ethnologie) und Fincke (Geschichte) an der Universität Freiburg. Herrn Prof. Gurlitt verdanke ich außer seinen wegweisenden Vorlesungen und Seminarübungen Anregung und Anleitung zur vorliegenden Arbeit. Vom Sommersemester 1923 bis zum Wintersemester 1925/26 versah ich die Hilfsassistenz am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br. Seitdem wirke ich als Kirchenmusiker in Lörrach.